المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومي للترجمة

تجلّي الجميل

ومقالات أخرى

تـأليـف : هانز-جيورج جادامر

تحـريـر : روبرت برناسكوني

ترجمة ودراسة وشروح : د. سعيد توفيق

1997

تجلي الجميل

ومقالات أخرى

هذه ترجمة للطبعة الأصلية لكتاب :

The Relevance of the Beautiful
and other essays
First Published 1986,
Cambridge University Press

المحتــــوى

رقم الصفحة

تصدير المترجم

المقالات الواردة في هذا الكتاب تجسد بوضوح أسلوب الهرمنوطيقا الجادمرية في تناولها لظواهر الفن والجمال . ففي هذه المقالات يقدم لنا جادامر H-G. Gadamer لقطات حية وصوراً عيانية لما أسماه بالهرمنوطيقا الفلسفية Philosophical Hermeneutics ، أو لما يمكن أن نسميه نحن من جانبنا "فن التفسير" . فجادامر هنا إذن يمارس أسلوبه أو فنه الخاص في تفسير ظواهر الفن ؛ ومن ثمَّ فإنه يمارس على نحو إبداعي هرمنوطيقاه الفلسفية بعد أن فرغ من إرساء معالمها التي تكشفت وتبلورت في عمله الأكاديمي الضخم المعنون باسم " **الحقيقة والمنهج** " *Wahrheit und Methode (Truth and Method)* الذي ظهر سنة **1960** . والهرمنوطيقا الفلسفية اتجاه في التفسير يقوم على الفهم والحوار ، وينفر من كل نزعة دوجماطيقية تقوم على إصدار أحكام أو تقريرات تسعى إلى تقديم إجابات نهائية . فهي اتجاه يحاول تفسير معاني الظواهر التي تشعر أمامها بالاغتراب ، والتي تتطلب بذلك فهماً وتفسيراً يجعلها مألوفة لنا ومنتمية إلى عالمنا المشترك. وهذا هو بعينه الأسلوب الذي يترسمه جادامر هنا في تناوله لظواهر الفن المعاصر التي نشعر إزاءها بالاغتراب ؛ ولذلك نراه يحاول دائماً أن يحفر عند الجذور ليصل إلى المصادر الأولى المشتركة التي تفسر لنا ظواهر الفن المغتربة ، والتي تربط فن الحاضر بفن الماضي ، وتشكل ينابيعَ تنبثق منها تجليات الفن والجمال على الدوام .

ونود التنويه هنا إلى أن هذا الكتاب يحمل عنوان المقال الرئيسي فيه ، وهو " تجلي الجميل " . ونحن في اختيارنا لتعبير " تجلي الجميل " كترجمة لعنوان هذا المقال ، كانت عيننا على العنوان في أصله الألماني . فالترجمة الإنجليزية للعنوان ، وهي **The Relevance of the Beautiful** ، لا تعكس بدقة العنوان في أصله الألماني ، وهو **Die Aktualität des**

Schönen . ذلك أن كلمة Relevance في الترجمة الإنجليزية تشير على أحسن تقدير إلى معنى فعالية الجميل أو ارتباطه بالواقع الاجتماعي ، وهو معنى قد يكون له صلة بالكلمة الألمانية Aktualität في معناها الدارج أو الشائع حينما نستخدمها في سياق مألوف لنشير إلى " فعاليات أو أحداث اليوم " على سبيل المثال ؛ أما في معناها الذي يرد في سياق الفن والفلسفة فإنها تشير إلى معنى " الظهور والتوهج " (كنقطة التوهج في العمل الدرامي مثلاً) ، أو تشير إلى معنى التواصل على نحو متجدد دائم . وهذا المعنى الأخير هو المعنى الفلسفي الدقيق للكلمة الذي يشير إلى " الحقيقة التي تصبح في حالة تواصل ، ولا تتمثل في الوجود الساكن " Die Wirklichkeit in einem unaufhörlich werden, nicht in einem ruhenden sein besteht (*) . وليست هناك كلمة أفضل من كلمة " التجلي " للدلالة على معنى " الظهور والتواصل المتجدد دوماً للحقيقة أو للجمال في الواقع الإنساني " . كذلك فإننا حينما نستقرىء روح النص نجد أن كلمة " التجلي " أنسب وأوفق من مدلول الكلمة البديلة في النص الإنجليزي ؛ ولذلك فإننا كنا نستخدمها دائماً كبديل لمدلول الكلمة الإنجليزية أينما وردت في سياق النص ، دون أن يعني ذلك التقليل من شأن الترجمة الإنجليزية للنص في عمومه التي تعد دون شك ترجمة رصينة .

وعلى الرغم من أن المقالات الواردة في هذا الكتاب - كمايصرح المحرر - في متناول فهم القارىء العام ، إلا أنها تثير في نفس الوقت قضايا تدخل في صميم اهتمام المتخصصين على اختلاف صنوفهم : سواء في مجال علم الجمال وفلسفة الفن في عمومها ، أو في مجال النقد والدراسات الأدبية الخاصة بالشعر والمسرح ، أو حتى في مجال تاريخ الفن . ولا شك أنه عندما

(*) Neues Universal Lexikon, Band 1. (West Germany : Lingen Verlag Köln, Ohne Jahr).

يصرح محرر الكتاب بأن هذه المقالات في متناول فهم القاريء العام ، فإن القاريء العام المقصود هنا هو القاريء العام الغربي ، وهو قاريء يحيا في مناخ ثقافي وورث إطاراً مرجعياً من الثقافة يغاير المناخ والإطار الثقافي للقاريء العربي ، ويجعل فهم هذه المقالات أيسر بالنسبة له من فهم هذا الأخير لها . ولذلك فقد رأينا أن نفرد مقدمة دراسية لهذا الكتاب ، نحاول فيها تأصيل المفاهيم الأساسية في فلسفة جادامر الهرمنوطيقية التي تقوم عليها رؤيته للفن ، والتي تتوارى أحياناً خلف أطروحاته حول الفن الواردة في هذه المقالات ؛ وبذلك يمكن أن نكفل للقاريء فهماً أكثر عمقاً لهذه الأطروحات نفسها . ولقد راعينا ألا تأتي هذه المقدمة الدراسية تكراراً أو إضافة هامشية لمقدمة المحرر ، بل أن تأتي مكملة لها ومعنية بما أهملته أو مرت عليه مروراً سريعاً أو عابراً . ولذلك فإننا قد تجنبنا قدر الإمكان التطرق إلى التفصيلات الجزئية والقضايا الخلافية - التي تفي بها مقدمة المحرر - مركزين انتباهنا في المقام الأول على الخلفية الفلسفية التي تستند إليها أطروحات جادامر هنا . وفضلاً عن ذلك ، فقد أضفنا شروحاً وهوامش عديدة على نصوص جادامر - بل وأحياناً على مقدمة المحرر نفسه - لنجعلها أيسر فهماً للقاريء العربي . ولقد وضعنا تلك الشروح في أسفل الصفحات ، تمييزاً لها عن الشروح الخاصة بجادامر والمحرر التي وُضِعَت في نهاية الكتاب ضمن قوائم الإحالات المرجعية .

ونحن نعتقد أن هذا الكتاب على أهمية قصوى بالنسبة للثقافة العربية في انفتاحها على ثقافة الغرب ؛ ذلك أن تيارات الفكر الغربي وإن كانت معروفة بدرجات متفاوتة بالنسبة للمثقف العربي ، إلا أن تيار الهرمنوطيقا الفلسفية هو أقل هذه التيارات حظاً من تلك المعرفة ، رغم أن فكر جادامر كان معاصراً

- بل ومحاوراً - لفكر أسماء عديدة عُرفت في مناخنا الثقافي مؤخراً من أمثال : بول ريكير وجاك دريدا وميشيل فوكوه وغيرهم .

وبعد ،

فلقد استغرق إعداد هذا الكتاب من ترجمة ودراسة وشروح ما يقرب من خمس سنوات . وإننا نظن أنه سيمد المكتبة العربية بمدخل جيد ، لا لرؤية عميقة للفن فحسب ، بل أيضاً لتيار فلسفي نحن في أمَسّ الحاجة إلى الاقتراب منه والتعرف عليه .

سعيد توفيق

مسقط 1996

مقدمة المترجم

الهرمنوطيقا والفن عند جادامر

تمهيد فى : الخبرة الهرمنوطيقية والخبرة الفينومينولوجية

هناك مفاهيم ثلاثة رئيسية في الهرمنوطيقا الفلسفية philosophical hermeneutics عند جادامر هى : التفسير والفهم والحوار . وهذه المفاهيم الثلاثة ترتبط مع بعضها البعض ارتباطاً جدلياً في العملية الهرمنوطيقية ، لا ارتباطاً منهجياً تصاعدياً تترتب فيه خطوة على خطوة سابقة . فإذا كانت الهرمنوطيقا بوجه عام هى اتجاه في التفسير ، فإن التفسير ذاته لا يكون ممكناً إلا من خلال الفهم والحوار . فالتفسير هو دائماً محاولة لتجاوز حالة من الاغتراب نستشعرها إزاء موضوع ما لكونه غيرمفهوم بالنسبة لنا ؛ وبالتالي لا نشعر بنوع من الألفة والتواصل معه (وهذا هو الأصل الذي نشأت عنه الهرمنوطيقا كعلم كان يقتصر عند نشأته الأولى على تفسير نصوص الكتاب المقدس التي يشعر المرء إزاءها بالاغتراب نتيجة عدم فهمه لها) . وهذا يعني أن التفسير يتطلب دائماً الفهم وينطوى عليه بالضرورة . ولكن الفهم بدوره لا يمكن أن يكون فهماً حقاً إلا من خلال حوار : فالفهم لا يمكن أن يتحقق من خلال نزعة منهجية تحاول فيها الذات الاستحواذ على الموضوع واخضاعه لقواعد منهجية ، وإنما من خلال حوار تنفتح فيه الذات على الموضوع أو الأنا على الآخر بهدف الوصول إلى اتفاق ، أي إلى شيء مشترك نشعر معه بالألفة .

ومفهوم جادامر عن " الشعور بالألفة في العالم " أو " الوجود في العالم على نحو أليف " being at home in the world ، وثيق الصلة بمفهوم

هوسرل E. Husserl في كتاباته المتأخرة عن " عالم الحياة المعاش " ~~lifeworld ، ومفهوم هيدجر M. Heidegger عن الوجود الإنساني~~ باعتباره " وجوداً في العالم being in the world " : فالعالم في هذه المفاهيم الثلاثة هو عالم سابق على العالم الذي يصوره لنا العلم prescientific world ، عالم الخبرة المعاشة الذي نفهمه من خلال خبرة مباشرة سابقة على التصورات المجردة والأطر النظرية والقوالب المنهجية . وهذا هو التوجه العام الذي تنطلق منه الهرمنوطيقا الجادمرية في فهمها لعالم الإنسان ، حيث تسعى إلى تسكين الإنسان في عالمه وتجاوز اغترابه . ويمكن القول بوجه عام إن الهرمنوطيقا الجادمرية على نحو ما تبلورت فى " الحقيقة والمنهج " ، كانت محاولة لإدماج الفينومينولوجيا الهوسرلية المتأخرة المهتمة بعالم الإنسان المعاش ، مع الهرمنوطيقا الفينومينولوجية لدى هيدجر المهتمة بتفسير الوجود الإنساني في صلته الحميمة بالوجود العام . فالهرمنوطيقا الجادمرية تواصل إذن التوجه المعرفي العام للفينومينولوجيا الذي يسعى نحو التحرر من كل نزعة منهجية تحتذي نموذج العلم الطبيعي التقليدي الذي يهدف إلى تأسيس حقيقة موضوعية مطلقة توجد بشكل مستقل عن الإنسان وعالمه المعاش أو عالمه الأليف ، وهو النموذج الذي تبنته العلوم الإنسانية والفكر الغربي عموماً منذ العصر الحديث.

وينبغي أن نلاحظ هنا أن جادامر لا يسعي للتحرر من كل نزعة منهجية بإطلاق ؛ طالما أنه يصرح بأن منهجه الخاص يعدّ فينومينولوجياً [1] ، وهو منهج يعوّل على وصف الظواهر كما تظهر في خبرتنا المباشرة ، ويكون موضوع اهتمامه هو معنى الظاهرة كما تعطى لوعينا وخبرتنا الإنسانية المعاشة . فالمنهج الذي يسعى جادامر للتحرر منه هو نفس المنهج الذي تسعى الفينومينولوجيا للتحرر منه ، أعنى نموذج المنهج في العلوم الطبيعية الذي

تسيُّد العلوم الإنسانية ، والذي يقوم على القواعد والقياس والإحصاء ، ويتوخى الدقة والموضوعية ، ويدعي أنه المنهج الوحيد لبلوغ الحقيقة .

وبسبب تحرر هرمنوطيقا جادامر من المنهج ؛ رأي البعض أنه ربما كان من الأليق قراءة عنوان كتابه " الحقيقة والمنهج " على أنه "الحقيقة لا المنهج " Truth and not Method . ولكن هذا التقعُّر المفرط في التأويل لايتوافق - فيما يرى ريديجر بوبنر Rüdiger Bubner [2] - مع غرض الهرمنوطيقا ويسيء فهم موقف جادامر النقدي من العلم (ونموذجه المنهجي) . فالتقابل بين الحقيقة والمنهج ليس تضاداً بين طرفين يستبعد فيه أحدهما الآخر ، كما لو كانت الإجراءات المنهجية للعلوم ليس لديها أي مشروعية فى ادعاء الحقيقة ، بينما الحوار المتحرر من المنهج هو الذى تكمن فيه الحقيقة الأسمى . فما يريد أن يكشف عنه جادامر هو أولية الحقيقة على المنهج ؛ لأن أي نزعة منهجية لابد أن تفترض وجود عالم سابق على القواعد المنهجية يحدث في خبرتنا الأولية المباشرة ، أي تفترض أولية أفق العالم المفتوح بالنسبة لتحديدات وجهة النظر المنهجية .

فجادامر إذن لم يقصد من نقد المنهج أي استبعاد لإمكانية تطبيق مناهج العلوم الطبيعية الحديثة في مجال العالم الاجتماعي ، وهو على حد قوله : «لم يخطر حتى بباله أن ينكر عدم إمكانية تحاشي الإجراء المنهجى داخل إطار ما يسمى بالعلوم الإنسانية» [3] . فما يقصده جادامر إذن أنه بالغ ما بلغت مناهج البحث في العلوم الطبيعية من صرامة ودقة وشمول ، فإنها لا يمكن أن تستوعب أو تستنفد مايُراد معرفته أو كل ما يكون هناك ليعرَف ، وفي ذلك يقول بعض الباحثين : « من المهم أن نلاحظ أن جادامر لا يتجادل حول القول بأن العلم الطبيعي يعرف الأشياء على نحو ما تكون ، حتى وإن كان هذا القول يعنى ضمناً أن كل شيء في عالم العلم يكون خاضعاً للإحصاء والتحكم الإنساني . فما يتجادل حوله جادامر هو الافتراض القائل بأن الوجود ذاته

يكون مفرداً ، وعلى وجه التحديد أن الوجود كما يعرفه العلم يستوعب كل مايكون هناك في الحقيقة » [4] .

فالكثير إذن مما يمكن أن نعرفه لا يمكن اكتسابه عن طريق المنهج والقواعد. وهذا يصدق بوجه خاص على التراث (ومن ثم على التاريخ والفن) ؛ لأن التراث ليس محكوماً بالقواعد ، وبالتالى لايمكن إعادة تأسيسه بطريقة اصطناعية ، أي لا يمكن أن نتعامل معه عن بعد من خلال قواعد وأدوات منهجية كما لو كان موضوعاً منفصلاً عنا . فالوعي الإنساني عند جادامر هو وعي محكوم تاريخياً ، أي محكوم بمحددات تاريخية فعالة ومؤثرة في وعينا التاريخي والعلمي الحديث ، وهذا ما يسميه جادامر " بالوعي التاريخي الفعال " effective historical consciousness . ولأن وجودنا يكون متأثراً بمجمل تاريخنا؛ فإن وجودنا يتجاوز القدر الذي نعرفه عن أنفسنا ، فنحن - كما يؤكد جادامر دائماً - أكثر مما نعرفه عن أنفسنا . وهذا يعني ضرورة أن نعي تراثنا الذي يكون بمثابة محددات الوعي السابقة على الوعي preconscious determinants of consciousness ، أي نتعرف على أنفسنا من خلال التعرف على تاريخنا . وهذا التعرف لا يمكن أن يحدث من خلال دراسة منهجية للتاريخ كموضوع مستقل عنا ؛ فالتاريخ يُصنَع عندما يؤثر فينا من وراء ظهورنا . فالنزعة المنهجية الموضوعية تتعامل مع التاريخ بطريقة مجردة تعميمية ، ولا تتعامل معه كموضوع عياني ملتحم بخبرتنا الحية ؛ ومن ثم فإنها توسع الفجوة بين الذات والموضوع . والنزعة المنهجية الموضوعية التي تحاول أن تموضع التاريخ تماماً هى نزعة مستحيلة ؛ لأن الوعي الذي يحاول الفهم في هذه الحالة يغفل صلته بالمحددات المسبقة أو التاريخ الفعال الذي يؤثر فيه ، وبالتالي يفترض أن فهمه لا يكون مرتبطاً بالحدث التاريخي وداخلاً في سياقه .

والفن عند جادامر هو أحد الموضوعات التاريخية ؛ لأننا من خلال الفن يمكن أن نتعرف على أنفسنا ، فالفن يصنع تاريخاً حينما يؤثر في أولئك الذين يخبرونه . فخبرة الفن - جنباً إلى جنب مع خبرتي التاريخ والفلسفة - تقدم لنا نماذج من الخبرة بالحقيقة تتجاوز مناهج البحث العلمي وتنتمي إلى العلوم الإنسانية أو إلى ما يسميه الألمان "علوم الروح " Geisteswissens-chaften. فالهدف الأساسي لكتاب " الحقيقة والمنهج " - كما يصرح جادامر في مقدمة الكتاب [5] - هو الكشف عن ذلك النوع من الخبرة بالحقيقة التي تبقى من اختصاص علوم الروح ، ولاتُكتَسَب من خلال النموذج المنهجي للعلم (وهو ما يعني أن المنهج ليس هو الممر الوحيد لبلوغ الحقيقة) . ولذلك فإن جادامر يتساءل بلغة الاستنكار في موضع آخر من الكتاب : « أليست هناك معرفة في الفن ؟ أفلا يكون لخبرة الفن مشروعية في ادعاء الحقيقة التي هى يقيناً متميزة عن الحقيقة التي يدعيها العلم ، ولكنها بنفس القدر من اليقين ليست أدنى منها قيمة ؟ » [6] .

والحقيقة أن الفن يشغل مساحة واسعة من اهتمام الهرمنوطيقا الجادمرية : فعلى الرغم من أن موضوع الهرمنوطيقا قد اتسع مع جادامر ليشمل كل ما يكون قابلاً للفهم والتفسير ، وأن الفن فى النهاية لا يمثل - كما يصرح جادامر نفسه [7] - إلا مجال واحد من مجالات البحث الهرمنوطيقي ؛ على الرغم من ذلك فإن الفن يظل موضوعاً خصباً بالنسبة لهذا البحث : فلأن الهرمنوطيقا الجادمرية فينومينولوجية الطابع ؛ كان من الطبيعى أن يمثل الفن بالنسبة لها موضوعاً محورياً خصباً ، مثلما كان بالنسبة للفينومينولوجيا ذاتها التي كانت تهتم بما يتجلى لخبرتنا على نحو عياني وحدسي ومباشر . فالفن إذن عند جادامر يقدم لنا مثالاً أو نموذجاً خصباً للحقيقة التي تحدث في خبرتنا من

خلال خطاب مباشر ، وتُظهِر لنا تناهي الفهم الإنساني باعتبارها حقيقة ليست نهائية ، وإنما حقيقة ترتبط بعالم الإنسان المعاش الذي يتجاوز إطار القسمة الثنائية إلى ذات وموضوع التي هي من صنع المنهج ولا تتمثل على مستوى الخبرة الحية أو المعاشة .

وبهذا المعنى يمكن إذن القول بأن هناك قرابة ما بين خبرة الفن والخبرة الهرمنوطيقية ، على نحو يشبه تلك القرابة التى نجدها - فيما يرى هوسرل ، وفيما يرى أيضاً بعض من تلاميذه من أمثال فريتس كاوفمان (8) - بين خبرة الفن والخبرة الفينومينولوجية .

ولكن إذا كانت خبرة الفن تلتقي مع الخبرة الهرمنوطيقية في كونها كشفاً للحقيقة التي ترتبط بعالم الإنسان المعاش ، فلماذا يكون الفن موضوعاً للهرمنوطيقا ، أعني للتفسير ؟ أفلا يعني ذلك أن خبرة الفن لم تعد تحدث في عالمنا على نفس النحو الذي كان يميزها ؟ إن هذا هو بالضبط مايهدف جادامر إلى إيضاحه : فالحقيقة أن الفن عند جادامر قد أصبح يمثل ظاهرة تتطلب تفسيراً ؛ لأن فهم ماهية الفن ودوره في حياتنا أو عالمنا الإنساني أصبح مفتقداً ، يشهد بذلك الاغتراب الذي نستشعره إزاء الفن المعاصر وفن الماضي على السواء . فنحن لم نعد نفهم الدور التاريخي الذي كان يلعبه الفن فى الماضي ، ولم يعد فننا المعاصر يلعب دوراً تاريخياً في عالمنا أو لم نعد نفهم له دوراً تاريخياً في عالمنا . فهل أصبح الفن شيئاً من الماضي كما يقول هيجل، على أساس أنه لم يعد يمثل حقيقة نشارك فيها ؟ وما معنى أن نفهم عملاً فنياً من الماضي على بعد الشقة التي تفصل بيننا وبينه ؟ أفلا يعني ذلك أن نطبقه على موقفنا اليوم ونربطه بعالمنا ؟ وإذا كان فن الماضي يبدو لنا منفصلاً عن فن الحاضر ، فما هو الشيء المتواصل في قلب هذا التغيرالذي حدث في شكل الفن ؟ ألا يوجد هنا أي تواصل للتراث في قلب التغير

التاريخي ؟ إن فهم ماهية الفن على أساس من فهم الحقيقة (التاريخية) التي يقولها لنا هو ما يمكن أن يمدنا بإجابة على هذه التساؤلات ، وهو فهم قد حجبه اغتراب الوعي الجمالي الذي نسى ماهية الفن وخبرته الأصيلة بالحقيقة . وهنا تأتى مهمة الهرمنوطيقا لتتجاوز هذا الاغتراب .

ومن هنا أيضاً يمكن القول بأن خبرة الفن علي نحو ما تحدث في وعينا الجمالي المعاصر ليست فحسب مجرد مادة أو موضوع خصب للهرمنوطيقا ، بل إنها نموذج يمكن أن يمدنا بمدخل جيد لفهم الهرمنوطيقا ذاتها . فالحقيقة أن جادامر يرى أن مهمة الهرمنوطيقا كمحاولة لتجاوز الاغتراب في الأنظمة الإنسانية ، هى مهمة يمكن تعريفها من خلال نموذجين للاغتراب السائد في وعينا المعاصر الذي تحاول الهرمنوطيقا قهره ، وهما : اغتراب الوعي الجمالي **alienation of aesthetic consciousness** ، واغـــتــــراب الوعي التاريخي **alienation of historical consciousness** . وفي ذلك يقول جادامر في مقال بعنوان عمومية المشكلة الهرمنوطيقة : « إننى أود أن أبدأ من خبرتين بالاغتراب نلقاهما في وجودنا العياني ، وهما : خبرة اغتراب الوعي الجمالي وخبرة اغتراب الوعي التاريخي وما أعنيه في كلتا الحالتين يمكن قوله في كلمات قليلة »[9] . فما الذي يقوله جادامر هنا ؟ :

إن الوعي الجمالي - فيما يرى جادمر - هو ذلك الوعي الذي يربطنا بخاصية الشكل الجمالي سلباً أو إيجاباً ، من خلال الحكم على الشكل الفني الذي قد نقره ونستحسنه أو ننكره ونرفضه . وهذا يعنى أن هذا الوعي هو الذي يقرر فى النهاية القوة التعبيرية والمشروعية لما يكون موضوعاً لحكمنا . ولأن علاقتنا بالفن أصبحت تتحدد على هذا النحو ، فإن فن الماضي فقد قيمته وأهميته بالنسبة لنا ولم يعد يلقى قبولاً لدينا : فإذا كان فن القدماء يكشف عن الديني أوالمقدس كما بيّن لنا هيجل **Hegel** ؛ وبالتالي كان هناك

شيء يقوله لنا فإن هذا الفن نفسه قد فقد دلالته الأصلية هذه وتجرد من قيمته بالنسبة للوعي الجمالي ، ومن ثم أصبح مغترباً في موضوع للحكم الجمالي . وهذا الاغتراب منشؤه أننا أصبحنا ننظر إلى الفن من خلال مقولة الوعي الجمالي ، ونتناسى أن كل إبداع فني في أي عصر إنما أبدع ليقول شيئاً ما لأناس يحيون في عالم مشترك ، ولم يُبدَع لأجل القبول أو الرفض الجمالي؛ لأنه لم يُبدَع لأجل الوعي الجمالي . وهذا يعنى أن الوعي بالفن من حيث هو وعي جمالي ، يكون دائماً ثانوياً بالنسبة لدعوى الحقيقة التي تنبثق من العمل الفنى ذاته . ومن ثم فإننا عندما نحكم على العمل الفنى بناءً على خاصيته الجمالية ، فإن شيئاً ما كان مألوفاً بالنسبة لنا ألفة حميمة يصبح مغترباً . وهذا الاغتراب إذن يحدث عادةً عندما ننسحب ولا ننفتح على الحقيقة التي يقولها العمل الفني ، ونحاول بدلاً من ذلك فهم العمل من خلال خاصيته الجمالية فقط ، أي من خلال الصورة أو الشكل الجمالي . وهذه المشكلة (أو الأزمة المعرفية) كانت إحدى منطلقات كتاب " الحقيقة والمنهج"، فيما يصرح جادامر نفسه (10) . ولقد طُرحت هذه المشكلة على نطاق واسع حينما حاول التنظير السياسى الشيوعى للفن أن ينتقد النزعة الشكلية formalism استناداً إلى القول بأن الفن يجب أن يكون مرتبطاً بالشعب . وعلى الرغم من أن هذا الطرح الإيديولوجي للقضية كان – فيما يرى جادامر – طرحاً مشوهاً (بل ويمكن أن نصفه من جانبنا بأنه كان مسطحاً) ، إلا أن فكرة ارتباط الفن بالشعب هى في حد ذاتها فكرة تنطوى على استبصار أصيل .

وعلى نحو مشابه يحدث اغتراب الوعي التاريخي ، حينما لانحاول أن نفهم حوادث التاريخ ونقيِّم شهادات الماضي في ضوء سياقها التاريخي وروح عصرها . وبذلك فإننا نضع أنفسنا على مسافة نقدية من الماضي باسم الموضوعية التاريخية ، تماماً مثلما أننا نعزل أنفسنا عما يقوله لنا الفن في

عصر ما أو سياق تاريخي ما ، وننصرف إلى الشكل الفني أو الخاصية الجمالية باسم النزاهة الجمالية .

والهرمنوطيقا ـ كما يلاحظ ريدجر بوينر [11] ـ تحاول تجاوز حالة الاغتراب وعدم الألفة ، باستيعاب ما ينتمي إلى المرء أو بتجاوز المسافة التي تفصل بين المفسر وما يُرَاد تفسيره . والحالة المعتادة لعدم الألفة هي المسافة الزمانية temporal distance : فالأشخاص يصبحون على غير ألفة بالنسبة لبعضهم بعضاً بمرور الزمن ، والأعمال الفنية تتراجع مع ازدياد المسافة التاريخية ، والنصوص التي كُتِبت في عهود سالفة يكون لها تأثير اغترابي وتصبح في حاجة إلى وساطة بيننا وبينها . والهرمنوطيقا إذ تحاول تجاوز المسافة الزمانية ، فإنها تستند إلى مفهوم " التاريخ الفعَّال " أو التاريخ المتواصل التأثير " continously influential history (ذلك المفهوم الذي يغفله دائماً الوعي التاريخي الاغترابي) . فالمرء لا يمكن أن يفصل ذاته عن التاريخ أو ينظر إليه من الخارج أو يتعالى عليه ؛ لأنه يكون دئماً جزءاً منه ويكون التاريخ دائماً هو تاريخه الخاص به .

ومما سبق يتضح لنا أن مفهوم المسافة الزمانية أو التاريخية هو القاسم المشترك الذي يدخل في نسيج وعينا الاغترابي إزاء كل من الفن والتاريخ . وحيث إن الهرمنوطيقا تسعى إلى تجاوز الاغتراب الإنساني في عمومه ؛ فإن الفن والتاريخ كموضوعين لوعينا يدخلان إذن في نطاق المهمة الهرمنوطيقية ويتطلبان الفهم والتفسير . ومع ذلك فقد يبدو لنا أحياناً ـ فيما يلاحظ جادامر نفسه [12] ـ أن خبرة الفن بوجه خاص تقع خارج نطاق مهمة الهرمنوطيقا التي تسعى إلى عبور المسافة الشخصية أو التاريخية التي تفصل بين العقول ؛ لأن العمل الفني ـ من بين الأشياء جميعاً التي نلقاها في الطبيعة أو التاريخ ـ يخاطبنا في مباشرة تامة ، فهو أكثر موضوعات التاريخ

والتراث ألفة وحميمية بالنسبة لنا ، بحيث يبدو كما لو لم تكن هناك أي مسافة تفصل بيننا وبينه ، وكما لو كان كل لقاء به هو لقاء مع أنفسنا . ولذلك فإن العمل الفني يبدو كما لو كان يتمتع بحضور مطلق ناتج عن قدرته التعبيرية التي لا يمكن حصرها في حدود أفقه التاريخي الأصلي، أي قدرته على توصيل ذاته . غير أن هذا لا يعني - فيما يؤكد جادامر - أن العمل الفني لا يتطلب مهمة الفهم والتفسير ؛ طالما أنه يقول دائماً شيئاً ما يكون مرتبطاً بتاريخ ثقافي اجتماعي ، ومن ثم فإنه يتطلب عملية موائمة أو تخصيص Aneigung بحيث يصبح داخلاً في سياق واقعنا الثقافي الاجتماعي . وهذا يعني أن ما يقوله لنا العمل الفني لا يمكن اختزاله إلى مجرد قيمة شكلية تخاطب متعتنا الجمالية . ولذلك يتساءل جادامر بلغة استنكارية : « هل الخاصية الجمالية للتشكيل هي وحدها الحالة التي تجعل العمل الفني حاملاً لمعناه في باطنه ، ويكون لديه شيء ما يقوله لنا ؟ هذا السؤال يقربنا من البعد الإشكالي الحقيقي لقضية " الإستطيقا والهرمنوطيقا " »[13] .

إن خبرة الفن تشكل إذن موضوعاً خصباً للهرمنوطيقا ؛ لأنها خبرة **يُقَال لنا فيها شيء ما** ، يتطلب فهماً وتفسيراً ، ولا يمكن أن نضرب صفحاً عنه كما لو كنا نتعامل مع مجرد زخرفة أو موضوع يخاطب متعتنا الجمالية فحسب من خلال انسجام الألوان والأشكال وسيمترية التصميم . . إلخ ؛ فمثل هذا الموقف إزاء الفن يصرف نظرنا عما يقوله لنا على نحو حميمي ، ولكننا لانريد أن نفهمه أو نغفل عنه ، ومن ثم تسعى الهرمنوطيقا إلى أن تردنا إليه ، إلى ذلك الطابع الحميمي المميز لخبرة الفن ، بأن تعلمنا كيف نفهم ونفسر ما يُقَال لنا . وبهذا المعنى ، فإن خبرة الفن - فيما يرى جادامر [14] - تصبح موضوعاً للهرمنوطيقا ؛ لأن الهرمنوطيقا باعتبارها في الأصل فن

إيضاح وتفسير ما يُقَال ، إنما تتسع لتستوعب خبرة الفن : فالهرمنوطيقا وفقاً لتعريفها الأصلي هي " فن إيضاح وتدبر ما يقال بواسطة أشخاص آخرين نلقاهم في التراث " ، حيث يكون ما يقال غير مفهوم مباشرة ؛ أو هي " فن توصيل ما يقال في لغة غريبة إلى فهم شخص آخر ؛ ولهذا لم تعدم الهرمنوطيقا أن تجد مبرراً في أن تسمي نفسها على اسم " هرمس " Hermes مفسر الرسالة المقدسة للبشر . وإذا تذكرنا أصل تسمية الهرمنوطيقا ، فإنه يصبح من الواضح – فيما يرى جادامر – أننا نتعامل مع حدث لغوي ، مع ترجمة من لغة إلى أخرى ، وبالتالي مع العلاقة بين لغتين . ولكن طالما أننا لا يمكن أن نترجم من لغة إلى أخرى إلا إذا كنا قد فهمنا معنى ما يقال ونستطيع إعادة تأسيسه في وسيط اللغة الأخرى ؛ فإن هذا الحدث اللغوي يفترض إذن الفهم . ومجمل خبرتنا بالعالم يمكن تفسيرها وفهمها على أنها حدث لغوي؛ لأن كل تفسير وفهم لما يكون قابلاً للتعقل هو فهم وتفسير يكون له طابع اللغة ، بمعنى أنه يقول لنا شيئاً ما . والتراث بمعناه الواسع ينبغي فهمه على هذا النحو : فالتراث كلغة، لا يعني فقط ما يكون بذاته لغوياً كالنصوص التاريخية ، وإنما يعني أيضاً ما لا يكون بذاته لغوياً ولكنه قابل للتفسير اللغوي : كالأدوات والتقنيات أو تقاليد الحرفة الإنسانية في صنع الأشكال الزخرفية ، وما إلى ذلك . وخبرة العمل الفني ينبغي فهمها أيضاً على أنها خبرة لغوية طالما أن العمل الفني يقول لنا دائماً شيئاً ما ، وهذا يصدق على كل عمل فني سواء كان بطبيعته عملاً لغوياً أم كان غير ذلك . ومع ذلك ، فإن خبرة الفن لها خصوصية في هذا المقام وتحتل مكانة خاصة داخل عملية الفهم الهرمنوطيقي ؛ لأن العمل الفني لا يقول لنا ما يقوله كأي موضوع آخر من التراث . فعلى أي نحو يقول العمل الفنى ما يقوله لنا ، وكيف نفهم ما يقوله (أو – بعبارة أخرى – كيف تعيننا الهرمنوطيقا على هذا الفهم) ؟

إن العمل الفني ليس مجرد أثر من الأثريات التراثية vestiges التي تعيننا على فهم أو إعادة تأسيس العالم العقلاني الذي تنتمي إليه باعتبارها بقايا الماضي . ولا هو مجرد مصدر من المصادر resources التي تشكل تراثاً لغوياً مفسِّراً لعالم ما ، وتكون بمثابة سجلات تم حفظها وآلت إلينا بغرض الاسترجاع . ولا هو كما ظن درويسن Droysen شكل هجين من الأثريات والمصادر اللغوية التراثية شأنه شأن الوثائق التاريخية والعملات . . إلخ . فلو أننا اكتفينا بمثل هذه النظرة إلى العمل الفني ، لكننا ننظر إليه مثلما ينظر المؤرخ إلى الوثيقة التاريخية . ولاشك أن العمل الفني يحمل طابعاً "وثائقياً " من حيث أنه يدوم أو " يبقى" stands : فحتى الفنون الوقتية transitory arts (كالموسيقى على سبيل المثال) تبقى من خلال إمكانية إعادة عرضها على الدوام ، والأعمال الفنية الناجحة بوجه عام تدوم وتبقى حاملة معها تاريخها الأصلي أو عالمها الذي انحدرت منه وآلت إلينا . ولكن العمل الفني لايدوم ويبقى بهدف استرجاع شيء ما قد حدث ذات مرة ؛ لأنه لا يستند في دوامه وبقائه على طابعه الوثائقي ، وإنما على صداه الذي يتردد في وعي الأجيال التالية ، أي أنه يعتمد في بقائه على إرادة حافظة تتمثل في أولئك الذين يتلقون ويفهمون رسالته أو خطابه ، ومن ثم يحفظونها ويجعلونها متواصلة على الدوام . وكلام جادامر هنا ـ مثلما هو الحال في مواضع أخرى عديدة من كتاباته ـ يذكرنا بكلام هيدجر عن عملية " حفظ العمل الفني " preserving the work of art [15] ، وهي عملية لاتشير إلى مفهوم التذوق أو الوعي الجمالي الذي ينصرف إلى المتعة بالمظاهر الشكلية أو الخصائص الجمالية للعمل الفني ، وإنما تشير إلى فهم الحقيقة التي يقولها العمل حينما نتيح له أن يكشف عن ماهيته . وهذا الفهم يتطلب نوعاً من التعرف ، ولكن التعرف هنا ليس من قبيل المعرفة التي تقوم على مجرد

معلومات وأفكار عن شيء ما ، وإنما هو رغبة في الفهم والمشاركة في نداء الحقيقة التي يتردد صداها في العمل الفني ، أوكما يقول جادامر : « نحن لا يمكن أن نفهم إلا إذا كنا نريد أن نفهم ، أي لا يمكن أن نفهم دون أن نتيح لشيء ما أن يُقَال لنا »[16] . وعندئذ فقط ينفتح أمامنا عالم العمل الفني ، وتصبح حقيقته التاريخية متواصلة في عالمنا .

ولاشك أن عملية الفهم الهرمنوطيقي تتطلب – في جانب منها – فهماً للأفق التاريخي للعالم الأصلي للعمل الفني ، ولكنها تفترض في المقام الأول فهم ما **يُقَال** ذاته باعتباره خطاباً متعاصراً على الدوام ، موجهاً إلينا باستمرار ؛ من حيث أن ما يقوله العمل الفني يتجاوز دائماً سياق أفقه التاريخي الأصلي، وفي ذلك يقول جادامر :

> « وعلى أية حال ، فإن العمل الفني " يتحدث " لا فحسب كما تتحدث بقايا الماضي بالنسبة للباحث التاريخي أو كما تتحدث الوثائق التاريخية التي تجعل شيئاً ما له طابع الدوام من جديد . فإن ما نسميه لغة العمل الفني – التي بها يُحفَظ العمل ويتم تواصله – هي لغة العمل الفني ذاته تتحدث إلينا ، سواء كان العمل بطبيعته لغوياً أم لم يكن كذلك . فالعمل الفني يقول شيئاً ما للمؤرخ ، وهو يقول شيئاً ما لكل شخص كما لو كان يُقال له وحده ، بوصفه شيئاً ما حاضراً ومتعاصراً . وهكذا فإن مهمتنا هي فهم معنى ما يقوله لنا وجعله واضحاً لنا وللآخرين »[17] .

والحقيقة أن هذا الطابع التعاصري **contemporaneousness** هو ما يميز لغة العمل الفني أو ما يقوله لنا ؛ « لأنه بالمقارنة بكل أشكال التراث الأخرى اللغوية وغير اللغوية ، فإن العمل الفني يكون بمثابة الحضور المطلق بالنسبة لكل حاضر جزئي ، وهو يحتفظ بكلمته مهيأة لكل مستقبل »[18] . فهذا

الطابع التعاصري هو إذن ما يجعل العمل الفني قادراً دائماً على التجلي والاندماج في عالمنا ، وعلى التواصل الحميم معنا على نحو يبدد اغترابنا عنه ، بل ويجعله قادراً على أن يبدل حياتنا نفسها .

ولكن العمل الفني لا يمكن أن يقوم بدوره هذا إزاء وعي جمالي مغترب ، وهذا هو إذن ما يجعل مهمة الهرمنوطيقا مهمة مُلحَّة . وجادامر يبين لنا أن مشكلة اغتراب الوعي الجمالي مشكلة حديثة نسبياً ، وأن كانط يعد مسؤولاً إلى حد كبير عن هذه المشكلة التي ساهم أتباعه في تعميقها من خلال قراءاتهم له . فما الذي فعله كانط ؟ وما هي نقطة التحول التي جاءت على يديه ؟ وماهو تقييم جادامر لهذه الأزمة المعرفية في تاريخ الوعي الجمالي ؟

كانط ومشكلة اغتراب الوعي الجمالي

إن تاريخ الفكر الجمالي والتأمل حول الفن يُظهِر لنا أن القدماء لم يكونوا يفهمون الجميل the beautiful بالمعنى الإستطيقي الذي نفهم به الكلمة اليوم ، أي بالمعنى الذي يدل على الخصائص أو الكيفيات الجمالية التي تكون موضوعاً للحِس والذوق الجمالي الخالص . فمفهوم الذوق نفسه كان له عند اليونان صلة وثيقة بالفلسفة الأخلاقية : فالأخلاق الخاصة بمعايير الاعتدال والنظام لدى فيثاغورث وأفلاطون، وأخلاق الوسطية لدى أرسطو ، هي أخلاق تتعلق بحسن الذوق أو الذوق السليم [19] . ومن المعروف أيضاً أن اليونان كانوا يطلقون على الخُلق الجميل كلمة kalon التي تتضمن في وقت واحد معنى الأخلاقي والجميل . كذلك لم يكن الوعي الجمالي لديهم مستبعَداً من مجال المعرفة التي يمكن أن نحصل عليها من خلال الأسطورة أو الدين أو الطقوس ؛ فلم يكن هذا الوعي يمثل كياناً قائماً بذاته مستقلاً ومجرداً عن كل أشكال الواقع والحياة الاجتماعية في صورها الدينية والدنيوية .

ومثل هذه الرؤية للجميل قد تبدو - فيما يرى جادامر [20] - غريبة على أسماعنا ؛ ليس فحسب لأننا لا زلنا واقعين تحت تأثير براهين النزعة النسبية الشكية على اختلافات الذوق ، وإنما أيضاً لسبب أهم وأسبق يتمثل في أننا لازلنا واقعين تحت تأثير إنجاز كانط الفلسفي الذي عمل على انقطاع هذا التقليد المتوارث في رؤية الجميل . فنحن لازلنا واقعين تحت تأثير إنجاز كانط في الفلسفة الأخلاقية الذي عمل على تنقية علم الأخلاق من كل إستطيقا ، أي من كل حس جمالي أو شعور (طالما أن الحكم الأخلاقي عند كانط يظل حكماً عقلياً صورياً خالصاً من الحس والشعور، ومجرداً من أي مادة ذات مضمون تجريبي أو واقعي) . ولذلك يرى جادامر أن كتاب كانط في " **نقد ملكة الحكم** " *Critique of Judgment* - الذي يبحث فيه عن أساس لتبرير الحكم الجمالي - كان بمثابة نقطة تحول أساسية بالنسبة للعلوم الإنسانية : «فقد كان بمثابة نهاية لتقليد سائد ، ولكنه كان أيضاً بداية لتطور جديد . فهو قد حصر مفهوم الذوق في مجال يمكن أن يدعي - باعتباره مبدأ خاصاً من الحكم - مشروعية مستقلة ؛ وبذلك فإنه حصر مفهوم المعرفة في مجال الاستخدام النظري والعملي للعقل ، واستبعد الذوق التجريبي العام وفاعلية الحكم الجمالي في مجال القانون والأخلاق من قلب الفلسفة » [21] . وهكذا أصبح التبرير الترانسندنتالي لعمومية الذوق أو الحكم الجمالي عند كانط يعني أن الذوق أو الحكم الجمالي لم يعد فيه أية معرفة . وقد كان هذا مبرراً لاستقلال الوعي الجمالي ، وعلى نفس النحو أصبح الوعي التاريخي في حاجة إلى تبرير ؛ طالما أن الدور الذي كان يقوم به الفن في الحياة والواقع الأخلاقي والديني والقانوني أصبح مستبعداً ، وبالتالي غيرمفهوم أو مبرر .

وقد كان لهذا الأمر تأثير بعيد المدى على العلوم الإنسانية نفسها ؛ إذ أصبحت المعرفة النظرية من اختصاص العلوم الطبيعية وحدها . وهذا يعني أن

العلوم الإنسانية ينبغي أن تحتذي منهج العلوم الطبيعية لكي يكون لها دور معرفي . وكأن منهج العلوم الطبيعية وحدها هو الطريق الوحيد الذي يمكن أن يكفل الحقيقة أو المعرفة بالواقع ، وكأن الصورة الوحيدة المشروعة للحقيقة والمعرفة هي الحقيقة المجردة أو المعرفة التصورية . إن هذه الرؤية المتأثرة بالتصور الكانطي لعلم الجمال هي تلك الرؤية التي ينتقدها جادامر في كتابه " **الحقيقة والمنهج** " ، وهو يرى أن إعادة النظر في علم الجمال ومشكلاته يمكن أن يمدنا بآفاق ورؤية جديدة ملائمة للعلوم الإنسانية ، وفي ذلك يقول: «إن الوظيفة الترانسندنتالية التي يعزوها كانط للحكم الجمالي تعد كافية لتمييز هذا الحكم عن المعرفة التصورية ؛ ومن ثم لتحديد ظواهر الجميل والفن . ولكن هل من الصواب أن نستبقي مفهوم الحقيقة لأجل المعرفة التصورية ؟ أفلا ينبغي أن نقر أيضاً بأن العمل الفني يمتلك حقيقة ؟ إننا سنرى أن الاعتراف بهذا لن يلقي ضوءاً جديداً على ظاهرة الفن فحسب ، وإنما أيضاً على ظاهرة التاريخ » [22].

ولكن إذا سلمنا مع جادامر بأن «تأسيس كانط لعلم الجمال على مفهوم الذوق لم يكن مُرضياً تماماً » [23] ، فهل يعني ذلك أننا يمكن أن نجد حلاً لمشكلة علم الجمال واغتراب الوعي الجمالي في مفهوم العبقرية عند كانط ؟ والرأي عند جادامر هنا أن مفهوم العبقرية عند كانط – الذي كان بمثابة نقطة انطلاق للمثالية الألمانية في قراءتها لكانط – وإن كان يبدو مفهوماً أكثر ملائمة من مفهوم الذوق لديه : من حيث إنه يبقى بلا تغير عبر تيار الزمن ، ومن حيث إن كمال النتاج الفنى (أي فن العبقرية) يبقى عبر العصور ؛ إلا أن مشكلة اغتراب الوعي الجمالي تظل قائمة في علم الجمال بمعناه التقليدي منذ أن تأسس على كانط . ولهذا السبب ، فإن جادامر يحاول إعادة قراءة

كانط ليلتمس نقطة بداية جديدة لديه ، على نحو ما يبدو لنا في مقال "الحدس والعيانية " Intuition and Vividness [24] الذي يعد واحداً من كتابات جادامر المتأخرة عن كانط .

إن ما يهدف إليه مشروع جادامر في نقد علم الجمال ـ على نحو ما بدأه في " **الحقيقة والمنهج**" ـ هو تخليص علم الجمال من الذاتية : واستبعاد الذاتية هنا يعني فحسب استبعاد فهم الفن من خلال وعي المشاهد والمبدع معاً، وفهم الوعي في كلتا الحالتين من خلال طبيعة الفن أوالنتاج الفني نفسه، أي من جهة الحقيقة التي تحدث في الفن . ولا شك أن هذا المنحى أو التوجه في الفهم يعد استمراراً لنفس التوجه الهيدجري الفينومينولوجي (الظاهراتي) في تناول الفن الذي يؤكد بقوة على فهم ماهية الظاهرة في الظاهرة نفسها ومن خلالها ، أي فهم ماهية الفن في طبيعة الفن نفسه وليس من خلال الوعي الجمالي أو الخبرة الجمالية بالعمل الفني [25] .

إن الوعي الجمالي عند جادامر قد أصبح مغترباً عندما أسس نفسه على فكرة الجميل فحسب ، ناسياً أن الجميل the aesthetic ليس مفهوماً مجرداً ومستقلاً يمكن اختزاله إلى عالم الوعي أو الشعور بمنأي عن الواقع والحياة الإنسانية ؛ فإن صور ونتاجات الفن الجميل كانت على الدوام بمثابة تجليات للحقيقة الإنسانية التي تحدث فيها ممثلة في الدين والأسطورة وأشكال الحياة الاجتماعية . والوعي الجمالي بهذا المعنى يصبح اتجاهاً خاطئاً وغيرمشروع إزاء الفن ، بل إن الفن نفسه كموضوع لمثل هذا الوعي يفقد مصداقيته ومشروعيته :

> « ففكرة الوعي الجمالي ذاتها تصبح أمراً مشكوكاً فيه ، وكذلك يصبح موقف الفن الذي يختص به هذا الوعي . ولنتساءل هل الاتجاه الجمالي إزاء

عمل فني ما هو الاتجاه الملائم ؟ أم أن ما نسميه " بالوعي الجمالي " هو تجريد ؟ . . . . . وإذا كان الاختلاف بين الوعي الميثولوجي (المتعلق بالأساطير) والوعي الجمالي ليس اختلافاً مطلقاً ، أفلا يصبح بذلك مفهوم الفن مشكوكاً فيه ؟ على أية حال فإنه لا يمكننا الشك في أن العصور العظيمة في تاريخ الفن هي تلك العصور التي كان فيها الناس - دونما أى وعي جمالي ، ودونما تبني لمفهومنا عن "الفن " - يحيطون أنفسهم بإبداعات يمكن فهم وظيفتها الدينية والدنيوية الحياتية بواسطة كل فرد ، ولم تكن تمنح أى فرد مجرد متعة جمالية . أفيمكن إذن تطبيق فكرة الخبرة الجمالية على هذه الإبداعات دون اختزال لوجودها الحقيقي؟ »[26] .

ويُستفَاد من هذا أن فكرة الوعي الجمالي باعتباره وعياً مجرداً أو متجرداً من الواقع والطبيعة والحقيقة الإنسانية ، ومنصرفاً إلى السمات الشكلية الجمالية في الفن ، إنما هى فكرة حديثة نسبياً ولا تعد من ماهية وعي الإنسان بالفن ولا تمثل أصلاً لدور الفن في حياته .فالوعي الجمالي خلق نوعاً من القطيعة والتعارض بين الفن والطبيعة ، وبين المظهر والواقع ، في حين أن الفنون الجميلة « هى انجاز متقن للواقع ، وليست تقنيعاً أو تحجيباً أو تحويلاً له »[27] . وهكذا يرى جادامر أننا ينبغي أن لا نفهم الفن من خلال تلك المفاهيم الشائعة من قبيل : المظهر واللاواقعية والوهم والسحر والحلم ، وكأن الجميل هو نوع من التحويل للواقع . فلو كان الفن مظهراً جمالياً ، لكان معنى ذلك أن خبرتنا بالفن ستؤول إلى خبرة بالإحباط عندما نرتد إلى الواقع أو عالمنا المعاش؛ «فإن ما كان مظهراً فحسب سيكون قد كشف عن نفسه عندئذ ، وما كان يفتقر إلى الواقع سوف يسترده ، وما كان سحرياً يفقد سحره ، وما كان وهماً يصبح عياناً ، وما كان حلماً نصحو منه . فلو كان الإستطيقي

مجرد مظهر بهذا المعنى ، فإن قدرته على التأثير فينا عندئذ ـ شأنها شأن رعب الأحلام ـ يمكن فقط أن تدوم طالما أنه ليس هناك شك في واقعية المظهر ، وسوف تفقد مصداقيتها عند اليقظة » [28] . ومثل هذا الفهم للفن باعتباره "مظهراً جمالياً " aesthetic appearance هو أصل اغتراب الوعي الجمالي : «فكما أن فن " المظهر الجمالي " يكون على الضد من الواقع ، كذلك فإن الوعي الجمالي ينطوي علي اغتراب عن الواقع ـ إنه شكل من أشكال "الروح المغترب "على نحو ما فهم هيجل الثقافة » [29] .

إن الوعي الجمالي ينطوي على أسلوب فهمنا للفن أو خبرتنا به . والبداهة تقتضي ـ كما تعلمنا الفينومينولوجيا الهوسرلية ـ أن كل وعي يكون وعياً بشيء ما ، وهذا الشيء هو ذلك الموضوع الذي يكون الوعي متجهاً نحوه . وهذا يعني أن الوعي الجمالي أو الخبرة الجمالية تكون ـ أو ينبغي أن تكون دائماً ـ خبرة موجهة نحو موضوعها ، أي نحو العمل الفني نفسه . ولكن مايحدث في حالة الوعي الجمالي المغترب هو أن الخبرة ـ المسترشدة بهذا الوعي ـ تتجاهل عناصر العمل فوق ـ الجمالية extra aesthetic مثل : غرضه ووظيفته ومعنى مضمونه ، وتجرده من كل عناصر المضمون التي يمكن أن تجعلنا نتخذ اتجاهاً أخلاقياً أو دينياً ، وتنظر إلى العمل من حيث وجوده الجمالي فحسب . وهذا التجريد للعمل الذي يتم فيه تمييز البعد الجمالي عن كل العناصر الأخرى للعمل هو ما يسميه جادامر مبدأ " التمايز الجمالي " aesthetic differentiation . وهذا المبدأ الذي يهتم جادامر بنقده وتعريته في كثير من مقالاته عن الفن الواردة في كتاب " تجلي الجميل " ، هو ما يشير إليه في " الحقيقة والمنهج " باعتباره « . . . تمييزاً لما يكون مقصوداً على نحو جمالي عن كل شيء يقع خارج المجال الجمالي » [30] .

والتمايز الجمالي يعني - بعبارة أخرى - النظر إلى الوعي الجمالي ، وبالتالي إلى موضوع هذا الوعي (وهو العمل الفني في المقام الأول) ، باعتباره متميزاً ومستقلاً عن عالمه الذي يوجد فيه وينتمي إليه ؛ ومن هنا كانت تلك الدعاوى التي تنظر إلى العمل الفني باعتباره موضوعاً جمالياً خالصاً أو فناً لأجل الفن .

ومن هذا نرى أن مبدأ التمايز الجمالي - الذي هو نتاج للوعي الجمالي المغترب - يخلق حالتين من حالات الاغتراب ، تتعلق إحداهما بموضوع الوعي ، بينما تتعلق الأخرى بالذات الواعية سواء كانت الذات هنا هي ذات الفنان أو ذات المشاهد : فمبدأ التمايز الجمالي لا يؤدي فحسب إلى اغتراب العمل الفني بفقدانه لهويته ومكانه وعالمه الذي ينتمي إليه ، وإنما يؤدي أيضاً إلى اغتراب الفنان أو إلى تلك الحالة التي يسميها جادامر أحياناً " تراجيديا الفنان المعاصر " ، وهي تلك الحالة المأساوية التي يفقد فيها الفنان مكانه في العالم وجماعته التي ينتمي إليها ويخلق لنفسه جماعته الخاصة المحدودة ، وتصبح صورة الفنان عندئذ أشبه بصورة الفنان الغجري المتجول الذي كان يحيا خارجاً على الجماعة . أما اغتراب الوعي الجمالي على مستوى خبرة المشاهد ، فإن جادامر يعمل على تعريته من خلال نقده للنزعة الشكلانية التي سيطرت على إدراكنا الجمالي ، وهو ما سنظهره فيما يلي من سطور :

الحقيقة أن نقد جادامر للوعي الجمالي المغترب الذي ينصرف إلى المظهر الجمالي للعمل الفني ضارباً صفحاً عن حقيقته أو مضمونه ومعناه ، هو نقد ينصرف أساساً إلى النزعة الشكلانية التي سيطرت في صور متنوعة على الوعي الجمالي حتى عصرنا هذا . ولقد تعلم جادامر من فينومينولوجيا هوسرل وخلفائه ، وخاصة هيدجر ، " أن كل وعي هو وعي بشيء ما " ؛ لأن الوعي أو الخبرة تنطوي دائماً على موضوعها وتكون موجهةً نحوه بقصد فهم معناه . وإذا كانت كل الظواهر هي في النهاية خبرات ، باعتبارها ما يظهر

للوعي أو يحدث في الخبرة ، فإن هذا يعني أن الظواهر ليست هى المظاهر ، وإنما هى " ما " يظهر . وهذا " المـا " الذي يظهر ليس شيئاً آخر سوى ماهية الظاهرة أو معناها . وحتى في مجال الإدراك الحسي للأشياء ، فإننا لا نتلقى مجرد انطباعات حسية خالصة يمكن أن نختزل إليها وجود الشيء المحسوس ؛ لأننا - كما كان يقول هيدجر - لا يمكن أن نسمع أصواتاً خالصة ، أي لا يمكن أن نسمع بمنأي عن الأشياء: فنحن - على سبيل المثال - نسمع صوتاً ما ، لا باعتباره موجة صوتية ذات ذبذبة معينة ، وإنما باعتباره صوت باب ينغلق، بل صوت باب خشبي على وجه التحديد، تماماً مثلما أننا نرى اللون الأحمر - على سبيل المثال - بوصفه أحمرَ وبرياً ، أي أحمرخاص بسجادة ما. ففكرة الإدراك الحسي إذن هى فكرة مجردة لا معنى لها في دنيا التجربة الحية المباشرة ؛ لأنها في المقام الأول تغفل معنى الظاهرة ، وتتناسى أن هناك فى المرأي شيئاً ما ليُشَاهَد ويُرى . وهذا هو المأزق الحقيقي للنزعة الشكلانية التي تريد أن تجد سنداً لدعواها في إستطيقا كانط على أساس من فكرته عن التلاعب الحر بالإحساسات ، في حين أن مثل هذه القراءة لإستطيقا كانط كانت مضادة لروح مذهبه فيما يرى جادامر . والنص التالي يعبر عن موقف جادامر هنا بوضوح :

« إن الرؤية الخالصة والسمع الخالص، هى تجريدات دوجماطيقية تختزل الظواهر بطريقة اصطناعية . ومن ثم ، فإنها بمثابة نزعة شكلاتية مخطئة ، وهى لم تعد بمقدورها أن تستدعي اسم كانط لأجل التماس وحدة الموضوع الجمالي في شكله فحسب في مقابل مضمونه . فكانط بمفهومه عن الشكل قد قصد شيئاً مختلفاً تماماً . فمفهوم الشكل بالنسبة له يشير إلى بنية الموضوع الجمالي ، لا باعتبارها مقابلة للمضمون ذي المعنى الخاص بعمل فني ما ، ولكن للجاذبية الحسية الخاصة بالوسائل المادية . فما يسمى بالمضمون الموضوعي ليس وسيطاً مادياً ينتظر تشكيلاً يأتي بعد

ذلك ، ولكنه يكون مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بوحدة الشكل والمعنى في العمل الفني» (31).

ومع ذلك، فإنه يمكن القول بأن موقف جادامر من إستطيقا كانط على وجه العموم يتسم بالتأرجح والتردد : فكانط وإن كان بنظريته عن الذوق - أعني عن حكم الذوق الخالص أو الإدراك الجمالي النزيه - يعد مسؤولاً بصورة ما عن اغتراب الوعي الجمالي ، فإنه في نفس الوقت لا يعد مسؤولاً عن سيادة النزعة الشكلانية التي عمقت هذا الاغتراب من خلال قراءات أنصار المدرسة الشكلانية له . فهل يعني ذلك أننا ينبغي أن نعيد النظر في قراءة كانط ؟ إن هذا فيما يرى جادامر هو إحدى مهام الهرمنوطيقا الفلسفية ؛ باعتبار أن العلوم الإنسانية نفسها قد تطورت على أساس من إستطيقا كانط . وليس الهدف عند جادامر هو دحض إستطيقا كانط ، فإن ما نحتاجه بدلاً من ذلك هو أن نتعلم كيف ننصت إلى التراث المبكر الذي لازال يحيا في كانط ، وأن نعي بالمثل أن كانط لازال يحيا في الحاضر . جادامر إذن يريد تفسير كانط ؛ وهذا هو السبب في أنه يحاول في مقاله عن " الحدس والعيانية" أن يلتمس في مفهوم " الحدس " الكانطي أساساً خصباً للإستطيقا فيما وراء حكم الذوق .

إن المهمة الأساسية للهرمنوطيقا - كما نوهنا من قبل - هى تجاوز اغتراب الوعي الإنساني ، سواء كان موضوع هذا الوعي هو الفن أو الدين أو التاريخ، أو أي ظاهرة إنسانية أخرى تحتاج إلى الفهم والتفسير لتصبح مألوفة في عالمنا. وعلى مستوى علم الجمال وموضوعه (وهو الفن أو الجمال الفني على وجه التحديد) تصبح مهمة الهرمنوطيقا هى تجاوز اغتراب الوعي الجمالي الذي أصبح ميالاً إلى عزل " الجميل " عن تجلياته في التاريخ والواقع أو في

دنيا الحياة الإنسانية . حقاً إنه ليمكن القول - كما بينا ذلك في دراسة سابقة - بأن " البعد الجمالي للفن " يمثل الموضوع الأساسي لعلم الجمال ، إلا أنه من الضروري أن نعي أن البعد الجمالي للفن ليس هو الشكل الفني الخالص أو المجرد ، بل هو الشكل الذي يُعرَض أو يُقَدَّم من خلاله مضمون ما يقوله لنا العمل الفني ؛ وبذلك فإن البعد الجمالي يتقاطع ويتداخل بالضرورة مع الأبعاد الأخرى للفن [32] . والحقيقة أن أزمة اتجاهات ونظريات الحداثة في مجال علم الجمال والنقد الفني والأدبي ، إنما تكمن في تصور مفهوم الشكل الفني باعتباره غاية قصوى للفن ومرجعية نهائية بالنسبة للناقد والمتذوق على السواء [33] ، في حين أن الشكل الفني الخالص هو وهم لا وجود له في عالم الفن ؛ ببساطة لأن مفهوم الشكل الخالص أو الصورة المجردة هو مفهوم لا وجود له إلا في عالم المنطق والرياضيات .

على أن تجاوز الهرمنوطيقا لاغتراب الوعي لا يعني فحسب أن يصبح فننا المعاصر مفهوماً بالنسبة لنا مندمجاً في عالمنا ، بل يعني أيضاً أن يصبح فن الماضي مألوفاً بالنسبة لنا عندما نفهم الدور الذي كان يقوم به تاريخياً ؛ وبالتالي يصبح ملتحماً بعالمنا منتمياً إلينا باعتباره يمثل تاريخنا وتراثنا الخاص . وبذلك يكون تجاوز اغتراب الوعي الجمالي هو نوع من تجاوز اغتراب الوعي التاريخي . ولذلك فإن هيجل عندما يقول : " إن الفن هو شيء من الماضي " ، فإنه لم يكن يعني بذلك أن الفن لم يعد له دور أو مكان في عالمنا ، وإنما يعني أن الفن لم يعد يقوم بدوره التاريخي الذي كان يقوم به في تمثل روح وحقيقة شعب ما على نحو ما تتجلى في دينه ومؤسساته وثقافته وعاداته وتقاليده . . إلخ .

وعلى هذا ، فإن مهمة الهرمنوطيقا الجادامرية تظهر هنا في سعيها الدءوب نحو التوصل لفهم فن الماضي والتراث باعتباره منتمياً إلى تاريخنا ومتواصلاً

فيه . وهذا الفهم هو الذي يجعلنا نتعرف على تاريخنا في فن الماضي ، وهذا التواصل التاريخي الذي يجعله يحيا معنا ، ومألوفاً لدينا ، ومندمجاً في عالمنا ، هو ما يسميه جادامر " تلاحم الآفاق " **fusion of horizons** .

ولأن جادامر كان مهتماً بأن يظهر لنا كيف تعبر بنا العملية الهرمنوطيقية – من خلال الفهم والتفسير – الهوة التي تفصل الإنسان عن ماضيه وتراثه ، بأن تجعل هذا الماضي مفهوماً له ، وبالتالي مندمجاً في عالمه وملتحماً به ؛ فإنه قد تذرع لذلك بفهم عميق لفكر اليونان كأصل بعيد لحاضر الفكر الغربي، واستعان على ذلك بقدرات معرفية هائلة من قبيل دراساته الفيلولوجية التي مكنته من إعادة قراءة نصوص القدماء ، وأمدته بمدخل جيد لفهم الأصول أو الدلالات الأصلية البكر لكثير من المصطلحات الفلسفية والمفاهيم التي نستخدمها دون وعي بدلالاتها الأصلية ، هذا فضلاً عن معرفته الوثيقة بتراث اليونان وولعه به ، وغير ذلك مما اكتسبه من أساتذته ، وخاصة هيدجر.

وبمثل هذه الروح في المعرفة والبحث يتناول جادامر ظواهر الفن والجمال في مقالاته العديدة عن الفن التالية لدراسته للفن في كتابه " **الحقيقة والمنهج** " ، وخاصة تلك المقالات التي جمعها برناسكوني **Bernasconi** في ذلك الكتاب الذي يحمل عنوان المقال الرئيسي فيه ، وهو " **تجلي الجميل ، ومقالات اخرى**". والواقع أن اهتمام جادامر في كتاب " **الحقيقة والمنهج** " كان منصرفاً في المقام الأول إلى إرساء دراسة أوتنظير أكاديمي لمشروعه الهرمنوطيقي ، ليبين لنا كيف تتجاوز هرمنوطيقاه أسلوب التفكير التقليدي في الفكر الغربي ، وهو بهذا المعنى كتاب أكاديمي عن " الهرمنوطيقا الفلسفية " . أما مقالاته التالية عن الفن فهي ليست مقالات عن الهرمنوطيقا ، بقدر ما هي مقالات في الهرمنوطيقا ، أعني في أسلوب ممارسة الهرمنوطيقا ،

فكأنها تجسد بذلك تطبيقاً وممارسة فعلية للتنظير التأسيسي الجادمري في " **الحقيقة والمنهج** " . فجادامر هنا يحاول أن يقترب من حقيقة أو ماهية الفن - لا من خلال ذلك الوعي الجمالي الاغترابي الذي يقتصر على مفهوم الجميل في الفن عازلاً إياه عما سواه ، على نحو ما رأينا - ولكن من خلال فهم الفاعليات والمعاني والظواهر الإنسانية التي يتجلى فيها الفن والجمال على الدوام ، أي تلك التي يدوم الفن ويبقى من خلالها ، وبذلك يتم حفظ ماهيته ، بالمعنى الذي يفهم به هيدجر الماهية . وهذه المعاني والظواهر الإنسانية التي يتجلى الفن والجمال من خلالها على الدوام تتخذ أشكالاً عديدة : كالرمز والأسطورة واللعب والمحاكاة والخبرة الدينية بطقوسها وشعائرها ..إلخ ، وهى الأشكال التي كان الفن متأصلاً فيها عند القدماء دونما عناء وعلى نحو تلقائي ؛ لأن الوعي الجمالي لم يكن يمثل حاجزاً يفصل الفن والجمال - كإبداعات للإنسان - عن عالم الإنسان في سائر تجلياته .

تصدير المحرر

يحتوي هذا الكتاب على مجموعة مختارة من مقالات لم يسبق ترجمتها للفيلسوف الألماني هانز ـ جيورج جادامر حول هرمنوطيقا الفن والأدب . وتأثير جادامر الواسع على الناطقين بالإنجليزية من نقاد الأدب والفلاسفة واللاهوتيين ـ وهو التأثير الذي تحقق من خلال عمله الرئيسي **الحقيقة والمنهج** ، فضلاً عن زياراته المتكررة للولايات المتحدة الأمريكية ـ قد جعل هذه المجموعة من المقالات مطلباً طال انتظاره . والموضوع الرئيسي في هذه المجموعة هو سلسلة المحاضرات المعنونة باسم **تجلي الجميل** ، وهي أكثر أعمال جادامر المؤثّقة التي كرسها لقضية الفن على وجه التخصيص . وعلاوة على المقالات الأخرى المتضمنة هنا ـ والتي تعد جميعاً ، باستثناء مقال واحد ، لاحقة على كتاب **الحقيقة والمنهج** ـ فينبغي على القاريء أن يكون قادراً على تكوين صورة ذهنية متوازنة عن مدى وتطور تفكير جادامر حول الفن عبر الخمس وعشرين سنة الأخيرة أو نحوها . ولا يشتمل هذا الكتاب على أي من مقالات جادامر التفسيرية العديدة التي كتبها عن شعراء أمثال جيتة **Goethe** وهيلدرلن **Hölderlin** وريلكه **Rilke** أو سيلان **Celan** ، على الرغم من أن كثيراً من هذه المقالات تسمح بالترجمة .

وباستثناء مقال واحد عن مفهوم الحدس عند كانط يعد أكثر تخصصية ـ ولهذا السبب أفردنا له ملحقاً ـ فإن كل المقالات المتضمنة هنا في متناول فهم القاريء العام دونما عناء . وربما يعتبر هذا أمراً غير مألوف بالنسبة لعمل من تأليف فيلسوف أوروبي معاصر كبير . ومع ذلك ، فإن فكر جادامر الصريح الظاهر للعيان هنا يحمل معه خطراً موازياً ، وهو أن بعض القضايا الأساسية في

هذه المقالات قد تغفل الأذهان عنها . فسهولة الإستيعاب - شأنها شأن الألفة الشديدة - يمكن أن تكون عائقاً أكثر من كونها عاملاً مساعداً بالنسبة للعملية الهرمنوطيقية ؛ بالضبط لأنها فيما يبدو تجعل الفهم الهرمنوطيقي أمراً غير ضروري . ولقد حاولت في مقدمتي لهذا الكتاب أن أواجه تلك العقبة بالتركيز على تلك القضايا التي سوف تبدو للوهلة الأولى غريبة للغاية على كثير من قراء هذا الكتاب ، ولكن ما أن يتم الكشف عنها حتى تثير فينا حالة قصوى من التحدي . وهذا هو السبب في أنني سلطت الضوء على القضايا التي تناولتها - من قبيل : صلة جادامر بهيدجر ، وتفسيره لكتاب كانط **نقد ملكة الحكم** ، والقضية المسماة " بموت الفن " ، وصلة هذه المقالات بكتاب **الحقيقة والمنهج** - دونما خروج على الإيمان بأن المؤلفين ينبغي قراءتهم تبعاً لسياق نصوصهم الأصلية .

والقضايا التي يطرحها جادامر تعد - مثل مجمل اتجاهه - مختلفة تماماً عن قضايا علم الجمال الأنجلو - أمريكي المعاصر ، ومع ذلك فإنه يريد أكثر من أي فيلسوف آخر أن يجد نقاطاً من التماس تتيح قيام حوار أصيل . وفي رأيي أن نقاط التماس هذه يمكن التماسها على أفضل وجه في تراث التأمل الفلسفي حول الفن الذي هو أمر مَشاع بيننا في الغرب . والاهتمام المتجدد بتاريخ علم الجمال من جانب الكتاب الأنجلو - أمريكيين يجعل هذه المجموعة من المقالات ملائمة التوقيت . غير أن القاريء لن يستغرق وقتاً طويلاً ليكتشف أن المقالات الواردة في هذه الكتاب ليست من جنس المقال الأكاديمي الذي أصبح أسلوباً سائداً في ممارسة الفلسفة في العالم الناطق بالإنجليزية . فمثل هذه المقالات الأكاديمية إنما تكتب لأجل الدفاع عن وجهة النظر التي تدعيها ، وليس هذا أسلوب جادامر ؛ بل إن الفلاسفة الذين نُشِئوا على هذا القالب ، ربما يجدون أنفسهم في حيرة من أسلوب جادامر ، حينما يفرط

أحياناً في التأكيد على قضيته دون أن يحمي نفسه من خلال التقيد بالحدود المتعارف عليها . ولاشك أن مؤرخي الفن ونقاد الأدب سيكونون أكثر تسامحاً معه ، ولكن بما أنهم لم يألفوا فلاسفة ينتهكون حدود مجالاتهم الخاصة ، فإنهم ربما يودون لو أن جادامر قد تمادى في عرض أكثر تفصيلا لأمثلته بما يتيح لهم في نفس الوقت التصدي له كلما فعل ذلك . ولكن إذا كان جادامر يزدري أحيانا الصرامة والتحديد الدقيق ، فإني على ثقة بأن تعميماته قد تكون موحية ومستحثة أكثر من كونها باعثة على التشويش والاستثارة. وسوف يكون من الخطأ أن نعد من قبل الدوجماطيقية والأحكام القطعية أقوالاً لم تكن مقصودة إلا لتتخذ منزلة المداخلات في حوار متصل .

واعتقد أن البساطة التي يطرح بها جادامر قضاياه - فضلاً عن وحدة الموضوعات المطروحة في الكتاب - هو أمر سوف يجعل هذا الكتاب مناسباً للمقررات الدراسية التمهيدية في علم الجمْال . ومع وضع هذا في الاعتبار، فقد توسعت إلى حد كبير في عدد الإحالات الهامشية ، محاولاً في نفس الوقت - وآمل ألا يكون مسلكي هذا مجانباً للصواب إلى حد كبير - أن أتجنب التفريط في الثقة فيما يمكن أن يكون الطلاب علي معرفة به من قبل ، أو الإفراط في الثقة فيما قد يود أساتذتهم أن يعرِّفوهم . وهذه الإضافات التحريرية قد تم تعيينها حتى يمكن تمييزها على الفور عن الإحالات الخاصة بجادامر ، باستثناء مقال " الحدس والحيوية " حيث تُلتمس الإحالات إلى كتاب كانط نقد ملكة الحكم في متن النص . وعندما قام جادامر بتنقيح محاضراته عن " تجلي الجميل " لأجل نشرها كطبعة رخيصة في سلسلة إصدارات " ركلام " الشعبية ، فإن التعديل الأساسي الذي أجراه هو زيادة عدد الإحالات الهامشية . ولقد حاولت أن أتمم عملية تحقيق كل الاقتباسات في هذا المقال والمقالات الأخرى الواردة في الكتاب ، غير أن محاولتي كانت

تبوء بالفشل أحياناً . وعندما كان جادامر يخطيء في تدوين اقتباس أو إحالة هامشية ، فإن التصويب كان يتم عادة في صمت ، ما لم يكن هناك سبب ما خاص يقتضي لفت الانتباه . ولقد تم توثيق هذه الهوامش وفقاً للترجمات الإنجليزية المعتمدة ، وإن لم يتم اتباع هذه الترجمات دائما في متن النص .

وأثناء ترجمة مقالات جادامر ، كانت هناك محاولة لتقليل استخدام الكلمات المنصرفة لغوياً إلى جنس المذكر . غير أن هذا لم يمكن تحقيقه في كثير من الأحيان إلا من خلال إضفاء تعقيد على عبارات جادامر أو إعادة صياغتها . وفي مثل هذه الحالات كانت الأسماء والضمائر المذكرة يتم توكيدها على مضض .

وفي مقدمتي لهذا الكتاب ، أحاول أن أبين السبب في اعتقادي بأن الجزء الأول من كتاب **الحقيقة والمنهج** – رغم أنه يظل لازماً تماماً لفهم اتجاه جادامر إزاء الفن – لايمكن النظر إليه باعتباره يمثل مناقشة جادامر النهائية للفن والوعي الجمالي . وأحد أسباب ذلك أن مناقشة الفن في ذلك الكتاب ظلت تابعة لمبحث الحقيقة في العلوم الإنسانية . وقد يتأسى المرء على أن جادامر لم يشأ أن يكتب عملاً منفرداً مسهباً في الفنون ، ولكننا إزاء غياب مثل هذا العمل يجب أن نستفيد من المقالات المجموعة في هذا الكتاب . والواقع أن هذه المقالات تكفل لنا عوضاً ليس هو بالزهيد في الكشف عن الوجه الحقيقي لجادامر ككاتب مقالٍ ومعلم . وينبغي الاعتراف بأن المقالات المجموعة هنا تكشف عن قدر ما من الطابع التكراري يفوق القدر الذي كان يمكن أن يحدث لو أن جادامر قد كتب بالفعل بحثاً منظوماً منفرداً مكرساً لقضية الفن . ولكن جادامر ليس من مشيدي المذاهب ، وتلك حقيقة تكمن إلى حد كبير في قلب تصوره للفلسفة . فنحن إذ نرى جادامر يقترب مراراً من

نفس القضية من زوايا مختلفة ، ويبحث دائماً عن طرق لإضاءة المشكلة التي تشغله ، فإننا بذلك نشهد جادامر الحقيقي .

وسوف يلاحظ القراء بأنفسهم على الفور تطور آراء جادامر . ولكى نعينهم على ذلك ، فإن المقالات المصاحبة لمحاضرات " تجلي الجميل " قد تم عرضها في ترتيب زمني . وقائمة المصادر الواردة في صدر هذا الكتاب تظهر لنا أن محاضرات " تجلي الجميل " تأتي – من حيث الترتيب الزمني – في المرتبة التاسعة .

وإني لأشاطر نيك والكر Nick Walker في توجيه الشكر لديفيد كريل David Krell لهمته في إنقاذنا في مرتين لم تفلح فيهما أقصى جهودنا في النفاذ إلى مصطلح جادامر . لقد أثبت كريل دائماً أنه خير معين ، حتى إنه ليحق توجيه اللوم لنا لعدم الرجوع إليه مراراً وتكراراً . وأود بالأصالة عن نفسي أن أشكر نيك والكر لعمله المدقق في الترجمة ، ولصبره أثناء الساعات الطوال التي أمضيناها معاً للتباحث حولها . وإنني ممنون له بوجه خاص لما قدمه من عون في جعل ترجمة دان تات Dan Tate لمقال " الحدس والعيانية " منسجمة مع الترجمات الأخرى في هذه المجموعة . وأخيراً ، أود أن أشكر دان تات للسماح لنا بأن نضمن في ملحق بهذا الكتاب ترجمته لمقال " الحدس والحيوية " الذي يقدم فيه جادامر أفضل قراءاته الموثقة لكتاب كانط نقد ملكة الحكم حتى الآن ، وبذلك يمكن إضاءة الملاحظات التي أبداها جادامر على كانط في المقالات الأخرى بهذا الكتاب ، كما حاولت أن أبين ذلك في المقدمة .

روبرت برناسكوني

Robert Bernasconi

مقدمة المحرر

على الرغم من أن إدموند هوسرل - مؤسس الفينومينولوجيا [الظاهراتية] - كان لديه اهتمام ضئيل نسبياً بقضية الفن ، فإن العديد من المفكرين المنضمين إلى صفوف الحركة الفينومينولوجية قد أفردوا موضعاً مركزياً للتصوير والمعمار ، وللشعر في المقام الأول . فهم لم ينظروا إلى الفنون باعتبارها مجرد مجال آخر إضافي يمكن فيه تطبيق المفاهيم الفلسفية واختبارها . بل إنهم بالأحرى قد سعوا إلى التعلم من القصائد واللوحات الفريدة . وبقدر ما أنهم قد انشغلوا أيضاً بالمناقشات الأكثر عمومية ، فإنهم قد مالوا بالتالي إلى الكشف عن الكيفية التي يمكن بها أن نتعلم من شاعر أو فنان . وبعبارة أخرى يمكن القول بأنهم كانوا منشغلين بالمعنى الذي يمكن به أن نتحدث عن حقيقة عمل فني ما .

وهكذا نجد - على سبيل المثال - أن محاضرة هيدجر القديرة التي ألقاها عام 1936 عن " أصل العمل الفني "The Origin of the Work of Art ، قد أثارت قضية طبيعة الدور التاريخي للحقيقة في سياق مناقشة الفن [1] . ومن المؤكد أن الفن بالنسبة لهيدجر يعد أسلوباً واحداً فحسب تحدث فيه الحقيقة، ولكن هيدجر من خلال قراءته لأشعار هيلدرلن أمكنه أن يضع القضية على النحو الذي وضعها عليه ، مما جعل قضية الصلة بين الفن والحقيقة مسألة ملحة على نحو صريح . ومن المستحيل تتبع تطور فهم هيدجر لمهمة التفكير إذا لم يضع المرء في حسبانه رؤية هيلدرلن لنفسه باعتباره "شاعراً في أزمنة مشؤومة " [2] . ولنتخذ مثالاً آخر : إن دراسة ميرلوبونتي Merleau-Ponty تدين بالكثير إلى ما تعلمه من المصوِّر سيزان Cézanne . فميرلوبونتي - مثل هيدجر - راح يتأمل الكيفية التي يستطيع بها

المصورون والنحاتون أن يزودونا بمعرفة عن عالم يعتمد العلم عليه ، ولكنه يجد نفسه عاجزاً عن أن يتحدث عنه . ولقد تتبع ميرلوبونتي تلك القضية في مقاله " العين والعقل " **Eye and Mind** [3] متخذاً من كلي **Klee** وردان مثالين رئيسيين لدراسته .

وتوجه الفينومينولوجيا نحو الفنون يمثل تقابلاً حاداً مع الدور السيادي الذي لعبه العلم أثناء الحقبة الحديثة كلها من خلال تقديم نموذج للفلسفة والعلوم الإنسانية بوجه عام . غير أنه لا ينبغي أن ننسى أن الفينومينولوجيا على نحو ما فهمها هوسرل قد أظهرت إلى حد كبير هذا الاتجاه ، اتجاه كان يهدف أساساً إلى سيادة المنهج . وهذا هو ما عبر عنه نيتشه بقوله : « ليس انتصار العلم هو ما يميز قرننا التاسع عشر ، وإنما انتصار المنهج العلمي على العلم » [4] . وعندما سعى جادامر في كتاب **الحقيقة والمنهج** - أعظم أعماله الذي ظهر سنة 1960 - إلى أن يظهر نواحي القصور في دور مناهج البحث في العلوم الإنسانية ، فقد كان من المحتم - انطلاقاً من خلفيته الفلسفية التي استقاها في المدرسة الفينومينولوجية - أن يتحول أولاً إلى خبرتنا بالعمل الفني [5]. وكان مقصود جادامر في أساسه هو أننا من خلال الفنون يتاح لنا الاقتراب من حقيقة راسخة يتجاهلها التطبيق الدوجماطيقي للمنهج . حقا إن المنهج لدي جادامر ليس مطروحاً في تقابل فج مع الحقيقة ، ولكن قاريء جادامر لا يخامره أدنى شك في أن التركيز على المنهج يمكن أن يخفي الكثير مما ينبغي أن يعلمه لنا الفن والتاريخ .

ومعالجة جادامر للفن في كتاب **الحقيقة والمنهج** تعد - إلى حد ما - معالجة أحادية الجانب ؛ بالضبط لأنه يستخدم مثال الفن لأجل غرض ذي دلالة أكثر عمومية [6] . أما المحاضرات والمقالات المجموعة هنا فهي جميعاً - باستثناء مقال واحد - قد كُتبت بعد صدور **الحقيقة والمنهج**، ونحن نرى

فيها جادامر ينقح ويوسع نطاق المفاهيم التي قدمها من قبل في ذلك الكتاب. ونحن نراه أيضاً يحاول ـ في مقال " لعب الفن" على سبيل المثال ـ أن يوضح تفصيلياً وصفه لما يحدث بالفعل عندما تحدث لنا خبرة بعمل فني ما ، مؤمناً بأن هذا الأسلوب سيثبت أنه أكثر تنويراً من مجرد تحليل الحالة المنطقية للأحكام الجمالية . وهو يولي اهتماماً بما تكون عليه بالفعل خبرتنا بالفن ، أكثر من اهتمامه بالنحو الذي عليه تتصور هذه الخبرة ذاتها *(TM, 89)* ، تماماً مثلما أن كتاب **الحقيقة والمنهج** كان بوجه عام مهتماً بما يحدث في العلوم الإنسانية ، أكثر من اهتمامه بما يود المشتغلون بالعلوم الإنسانية أن يحدثوه في هذا المجال *(TM, xvi)* . وقضية حقيقة الفن تظل قضية بارزة على نحو خاص . ولكن هناك قضية جديدة تنبثق، قضية ظلت غير متكشفة في **الحقيقة والمنهج**، رغم أنها ـ كما سأحاول أن أبين ذلك ـ ذات أهمية أساسية بالنسبة لذلك الكتاب. وهذه القضية يمكن فهمها علي أفضل نحو بالرجوع إلى هيدجر الذي كان له تأثيرحاسم على جادامر كأستاذ له خلال فترة العشرينيات. إن أي تقييم لجادامر لابد أن ينفتح على علاقته بهيدجر، وهو نفسه يطلب صراحة أن تُناظر جهوده علي أساس من رؤية هيدجر الثاقبة تماماً لكل من الصرامة الوصفية لدى هوسرل والرحابة التاريخية لدى دلتاى Dilthey ‏(*TM, xv*) .

عندما يطرح هيدجر السؤال عن أصل العمل الفني ، فإنه يطرحه متعمداً على ذلك النحو بحيث يستدعي الإجابات التقليدية التي تحيل الفن إلى عبقرية الفنان أو ذوق المشاهد والشروط التي على أساسها يشاهد العمل الفني . ولكن هيدجر أثناء تساؤله يعلمنا ألا نفكر بهذه المصطلحات ، وأن نتصور الفن بدلاً من ذلك بوصفه أصلاً يعلن ويحفظ الحقيقة الجوهرية لحقبة تاريخية . وعندما يقول هيدجر إن الفن يكون تاريخياً ، فإنه يبين بوضوح أنه

يعني بذلك أن الفن يلعب دوراً تأسيسياً في التاريخ ، وأن هذا التأسيس هو فيض لا يمكن تفسيره من جهة أي شيء آخر ، ولا حتى من خلال استرجاع الماضي (*PLT, 75*) . والحقيقة أن المعنى الأولى للتاريخ لم يعد هو معنى التوالي المتصل عبر الزمان ، وإنما الأحداث التأسيسية النادرة التي تقطع الصلة بما قد مضى من قبل . وهيدجر لايود أن ينكر وحدة الفن الغربى ، ولكن الفن العظيم لا يكون مقيداً بهذه الوحدة ؛ لأنه ينشق دائماً ويبدأ من جديد .

وهناك الكثير لدى جادامر مما يعيد مباشرة إلى الأذهان مناقشة هيدجر . فعلى سبيل المثال نجد أن فكرة فائض النشاط **excess** أو الوفرة **supera-bundance** (***Überschuss***) – التي ترد أحياناً حينما يناقش جادامر الفن بوصفه لعباً – تستدعي إلى الأذهان المعنى الذي به يكون الفن عند هيدجر نوعاً من "الفيض " (***Überfluss***) . بل إن جادامر يتحدث عن العمل الفني باعتباره يتمثل في أصله الخاص (*TM, 108*) ، وإن كان يعني بذلك أن العمل الفني ينبغي فهمه من جهة ذاته لا من خارجه ، حتى إن الكلمة لم تعد تحمل معنى تأسيس حقبة تاريخية كما كان معناها لدى هيدجر . وهذه الأمثلة تعد دالة على تحول هام في بؤرة الاهتمام حدث أثناء استيعاب جادامر لتوصيف هيدجر لحقيقة العمل الفني . فالأخير محصور تماماً في نطاق " الفن العظيم " (*PLT,40*) ، في حين أن جادامر يحاول أن يحول مفاهيم هيدجر ، كيما تصبح قابلة للتطبيق بوجه عام على المجال الواسع للفن . والحقيقة أنه مهتم أيضاً بإظهار تواصل ما نسميه فناً ، كالرقص الطقسي والطقوس الدينية الأخرى على سبيل المثال . ولا يمكن القول – اللهم إلا بمعنى فضفاض للغاية – بأن كل شيء نسميه فناً يؤسس عالماً ، ولكن جادامر يأخذ بالفعل من هيدجر الفكرة القائلة بأن العمل الفني يجلب معه عالمه الخاص ، حتى إنه يحدث هناك في لقائنا بالعمل ما يسميه جادامر في موضع آخر " تلاحم الآفاق "

(TM, 273) . وعلى هذا النحو ، فإن العمل الفني يثير فينا تحدياً ، أو يطالبنا بحقه علينا ، إذا استخدمنا التعبير الذي يفضله جادامر استناداً إلى مفهوم ذي نبرة لاهوتية وهيدجرية كذلك [7] . وهو يعني بذلك أن خبرة العمل الفني لا تتماثل ونموذج المغامرة . فالفن لا ينبغي فهمه على أنه مملكة سحرية خيالية يمكن أن نهرب إليها . فنحن لا يمكن أن نواجه العمل الفني دون أن نتحول أثناء تلك المواجهة .

وجادامر يؤصل هذه المسألة في اللغة الألمانية من خلال التمييز بين الخبرة المعاشة *Erfahrung* والتجربة *Erleb-* *(TM, 62-63, 316 - 320)* *nis* . فعندما نقول عن مسرحية أو رواية أو فيلم ما إنه يعرفنا على عالم غير مألوف ، فإننا بذلك نشير إلي ما يمثل دون شك إنجازاً ذا صنعة حرفية وقدرة تأثيرية . ولكننا إذا أردنا أن نؤسس تقديرنا لامتياز العمل على هذا وحده ، فإننا سنكون بذلك قد استسلمنا للتصور الجمالي للفن باعتباره تجربة *Erlebnis* . لأننا إذا لم نأخذ معنا شيئاً من هذا العالم ، إذا ظللنا بلا تغير حينما نتركه ؛ فإننا عندئذ – فيما يرى جادامر – لن نكون قد سمعنا مطالبة الفن بحقه علينا . فإننا سنكون قد اختزلناه إلى مجرد تسلية ، مجرد فاصل من اللهو. ومع ذلك، فإنه إذا حدثت لنا خبرة بالفن بمعنى الخبرة المعاشة *Erfahrung* – وهي كلمة يستعيرها جادامر من هيجل وهيدجر – فسوف نجد عندئذ أننا قد تحولنا. وعلى أساس تلك المصطلحات ، يحاول جادامر أن يوسع نطاق تطبيقه لفكرة هيدجر عن حقيقة عمل فني ما ، رغم أنه ينبغي ملاحظة أنه يوجد هناك أيضاً لدى جادامر تضييق لنطاق تطبيق فكرة الفن . لأننا نجد أنه ليس هناك لدينا أي أساس لمناقشة الفن اللهم إلا عندما تكون لدينا تلك الخبرة، ومن المفترض أن نطاق هذه الخبرة وحدوثها هو أمر سوف يختلف بالنسبة لكل شخص * .

* لانتفق مع ما يذهب إليه المحرر هنا وما يضعه من محاذير على استناد مناقشة جادامر للفن على مفهوم الخبرة . فالحقيقة أن الخبرة بالعمل الفني سواء بالنسبة لجادامر أوهيدجر لا تُفهم =

ولاشك أن هذا من شانه أن يفرض تحديداته الخاصة على مناقشة جادامر ، وهي تحديدات عادةً ما يتم اغفالها أو يُساء فهمها . ولكن بدلاً من ترديد هذا، فإنني سوف أحصر نفسي في إطار السؤال عما إذا كان من الممكن اتخاذ مفاهيم هيدجر وتوسيعها على النحو الذي اقترحه جادامر ؛ لأنني أعتقد أن هذا السؤال هو مصدر الصعوبات التي يواجهها جادامر في مقالاته الحديثة عن الفن . إن جادامر ينظر إلي جهده الفكري الخاص باعتباره منهمكاً – شأن هيدجر – في " عملية تجاوز علم الجمال " ، ولكن هذه العبارة لاتعني نفس الشيء بالنسبة لكلا المفكرين . فعلم الجمال – بالنسبة لهيدجر – قد بدأ مع أفلاطون وأرسطو في نفس الوقت الذي كان فيه « الفن العظيم ، بجانب الفلسفة العظيمة التي ازدهرت معه ، يبلغ نهايته » [8] . وهيدجر لايصدر هنا حكماً جمالياً ، وإنما هو مهتم بإظهار دور الفن في « تمثل المطلق ، أي في تأسيس المطلق على النحو المحدد الذي يكون عليه في مملكة الإنسان التاريخي » (*Nietzsche, 84*) . وهذا النموذج المعياري للفن هو نموذج هيجلي، وكان بمثابة الأساس الذي قامت عليه دعوى هيجل بأن « الفن يكون ويبقى بالنسبة لنا – من حيث أسمى تحدداته – شيئاً من الماضي » [9] . وهيدجر يقبل هذا الحكم ، رغم أنه – كما سأحاول أن أبين ذلك فيما بعد – يحول معناه في نفس الوقت .

أما جادامر ، فإنه يفهم تجاوز علم الجمال على نحو مختلف نوعاً ما . ففكرة علم الجمال بالنسبة له تُستخدم غالباً بمعنى اصطلاحي لتميز نوعاً خاصاً من الوعي بالفن الذي – وإن تمت التهيئة له في وقت مبكر – قد أصبح

= أيداً من جهة خبرات الذوات التي يمكن أن تتباين ، وإنما تُفهم- أو ينبغي فهمها – من جهة العمل الفني ذاته (كما لاحظ المحرر نفسه من قبل) . فالسؤال الأساسي بالنسبة لهما هنا هو : ما الذي يحدث في العمل الفني بحيث يُحدث فينا خبرة ما ، خبرة يكشف فيها العمل عن حقيقة ما لنا ؟

متجلياً فقط منذ أواخر القرن الثامن عشر فصاعداً . ومن الناحية الفلسفية ، فإن هذه الفكرة تتخذ صورة قراءة آحادية الجانب لكانط ، ولكنها أيضا لها واقع مؤسساتي ، كما هو الحال - على سبيل المثال - في النحو الذي تطورت عليه مؤسسة المتحف * (*TM, 78*) . والقضية الأساسية التي يأخذها جادامر على علم الجمال هى أن الوصف الذي يقدمه الوعي الجمالي للقائه بالفن هو وصف غير كاف : فالوعي الجمالي هو أكثر مما يعرفه عن نفسه . والخطأ يكمن في التجريد الذي يبتلع الوعي الجمالي ، والذي يُشار إليه أحياناً باسم "النزاهة " **disinterestedness** ، وإن لم يكن بالمعني الذي يستخدم به كانط هذا المصطلح ** . وجادامر يطلق أيضاً على هذا التجريد اسم " التمايز الجمالي " **aesthetic differentiation** ، الذي يعني به التجرد من كل الظروف التي تجعل العمل الفني في متناول أفهامنا ، بما في ذلك الوظيفة الدينية أو الدنيوية التي تمنح العمل دلالته . وهذا بالطبع هو مايكون موضوع بحث جادامر في وصفه للتحول الذي يحدث لنا عند لقائنا بالفن . وبفهم الفن على أنه مملكة مستقلة عن الحياة اليومية ، يصبح علم الجمال منظوراً إليه باعتباره منفصلاً عن الحقيقة . والواقع أنه طالما كان تصورنا للفن نتاجاً لهذا الوعي الجمالي ؛ فإن مفهوم الفن ذاته يصبح مشكوكاً فيه (*TM, 73*) . فهنا

---

* المقصود من هذا المثال أن تأسيس النظام المتحفي جاء استجابة لسيادة مفهوم الوعي الجمالي المجرد الذي يقوم على عزل الموضوعات الفنية عن سياق الحياة الإنسانية في كافة صورها الاجتماعية والدينية ، وتأملها خارج سياق تاريخها الأصلي وفقا لمعايير جمالية خالصة .

** يستخدم كانط هذا المصطلح بمعنى التجرد من المصلحة ، وهو مايعد أحدالشروط الأساسية للحكم الجمالي . وهذا هو نفس المعنى الذي يستخدم به شوبنهاور المصطلح ، إذ يشير عنده إلى الرؤية الجمالية باعتبارها رؤية نزيهة خالصة ومتحررة من الإرادة، أى من رغباتنا ومصالحنا الذاتية . أما المعنى المراد هنا فهو المعنى الذى ساد علم الجمال المعاصر، وخاصة مع المدرسة الشكلانية ، والذى يعني بالنزاهة تجريد الفن من واقع الحياة الإنسانية ، والاقتصار فى نظرتنا للفن على الجميل باعتباره يتمثل في القيم الفنية والجمالية التشكيلية التي توجد في العمل الفني والتي لانحتاج في تأملها للرجوع إلى الواقع أو الحياة .

نجد أن اتساع تصورنا للفن الذي عادةً ما نقوم بتوظيفه، هو أمر يتم إسناده إلى نوع من التجريد الذي به نحرم كثير من النتاجات الإنسانية الدينية ، بل وحتى الدنيوية ، من دلالتها الأصلية [10] . أما التحديد النوعي الذي يجعل مفهومنا عن الفن مشتملاً على التصوير والنحت والمعمار والموسيقى والشعر ، مستبعداً الكثير غير ذلك ، فهو أمر لايرجع منشؤه إلى ما هو أبعد من القرن الثامن عشر . وفي مقابل ذلك ، فإن تصور جادامر للفن ليس مستندا إلى التجريد ، وإنما إلى الإحالة لشكل من أشكال الخبرة . ونموذج جادامر ليس هو " الفن العظيم " بقدر ما هو صلة الفن التي يعتبرها جادامر طابعاً مميزاً " للعصور العظمى في تاريخ الفن " (*TM, 73*).

والتحدي الذي يعلنه جادامر في مواجهة فكرة الفن باعتباره مملكة سحرية، يصبح تحدياً سارى المفعول من خلال إظهاره للتواصل بين عالم الفن وعالم الحياة اليومية . « فنحن نرفع **sublate (*aufheben*)** * الموقوتية اللامتواصلة للتجربة (*Erlebnis*) من خلال تواصل وجودنا الإنساني **(Dasein)** » **(TM, 86)** . وهذا الالتقاء في ذات الجملة بين كلمة الرفع ***aufheben*** الهيجلية وتصور هيدجر لزمانية الوجود الإنساني **(Dasein)** **(*TM*,109)** ، ليس أمراً عارضاً ؛ لأن هذين المفكرين يقدمان التدعيم النظري الحاسم لتصور جادامر عن التواصل في هذا الصدد. وجادامر يجد في التراجيديا القديمة إيضاحاً للكيفية التي يسهم بها الفن في عملية فهمنا لأنفسنا، فقط على أساس من هذا التواصل **(*TM*, 113)**. فالتراجيديا قائمة على المشاهدين الذين يسلمون بأن الأفعال التي تجري على خشبة المسرح إنما تحدث في عالم متواصل مع عالمهم الخاص . وهذا هو السبب في أنه يؤمن

* يشير مصطلح " الرفع " **aufheben** الهيجلي إلى تلك العملية المعقدة التي يتم من خلالها نفي أو إلغاء حالة ما مع الاحتفاظ بها في نفس الوقت ، ولكن في حالة أخرى جديدة تتجاوزها .

بأن التراجيديا تكون ممكنة فقط طالما أن المشاهدين يتعرفون على أنفسهم وعلى تناهيهم من خلال قوة قدر يؤثر في كل أمريء (TM, 117) [11]. وعند هذه النقطة المفصلية من كلام جادامر تصبح مناقشته مهتمة بمسألة تواصل حياة الفرد . وفقط في الجزء الثاني من **الحقيقة والمنهج** ينتقل جادامر فعلياً إلى فكرة التواصل التاريخي . والحقيقة أن توصيفه لدلتاى يركز على عدم قدرة هذا الأخير على هذا الانتقال ، بسبب اعتماده إلى حد ما على فكرة التجربة *Erlebnis* (*TM*, 97) . ويعتقد جادامر أن هيجل وهيدجر سيمدانه أيضاً بالمصادر اللازمة لهذا الانتقال إلى فكرة التواصل التاريخي .

وعلى الرغم من ذلك ، فإن جادامر يخفق في **الحقيقة والمنهج** في توليف هذه المناقشة لفكرة التواصل التاريخي مع مناقشته السابقة للفن . فهو لم يستطع أن يفي بتعهده بأن « يستوعب الإستطيقا (علم الجمال) في الهرمنوطيقا » (*TM*, 146) ؛ وبذلك فإن مقالاته التالية في الفن التي تصبح الآن مجموعة في هذا الكتاب ، يمكن النظر إليها باعتبارها تحاول التكفل بهذه المهمة [12] . والصعوبة تتمثل في أنه بينما يستطيع جادامر أن يواجه علم الجمال بقضية تواصل الحياة والفن استناداً إلى هيجل وهيدجر ، فإنه ليس من الواضح تماماً إمكان معالجة قضية التواصل التاريخي للفن بنفس الطريقة . وإنه ليكفي في هذا الصدد أن نشير إلى قضية الطابع الماضوي للفن ، على نحو ما أكدها هيجل وتبناها من بعده هيدجر . ومحاولة جادامر في تأسيس فكرة التواصل الشامل للتراث بالاعتماد على كل من هيجل وهيدجر ، إنما هى مسألة معقدة حاولت معالجتها في موضع آخر [13] . وسوف أحصر نفسي هنا في حدود القضية على نحو ما تُثار من جهة الفن .

إن فكرة هيجل القائلة بأن الفن شيء ما من الماضي ، لا ينبغي أن تختلط بالتصورات الشائعة لما يسمى بموت الفن . فهيجل لا يطالبنا بالاعتقاد بأن

الفن ستتوقف مسيرته . وإنما قصده بالأحرى هو أن زمن دعوته في أسمى صورها قد انتهى ، وأن الدور الذي لعبه الفن ذات يوم تحققه الآن الفلسفة . وفي مقابل ذلك ، فإن ما يشغل بال هيدجر هو التفكير في أن الفلسفة يمكن أيضاً أن تصبح " ماضياً " بنفس المعنى الذي يصبح عليه الفن شيئاً ماضياً ، وبذلك فإنه يحوِّل معنى دعوى هيجل . ومرةً أخرى يدعونا هيدجر - على الضد من هيجل - إلى أن ننتظر " بداية أخرى " للتفكير والفن . وأهمية الشاعر هيلدرلن تكمن في أنه يصبح - كما لو كان - رسول هذه الإمكانية . وفي الصفحات الاستهلالية لمقال " تجلي الجميل " ، يعيد جادامر النظر في دعوى هيجل ساعياً إلى تأسيس التجلي المتواصل للفن . وهو في أثناء ذلك يقر إلى حد كبير بواقع الاغتراب المعاصر وانقطاع التراث الذي يحدث في فن التصوير في القرن العشرين ، تماما مثلما أنه في مقاله عن " الفن والمحاكاة " يسلم بأن الإنتاج الضخم بالجملة قد حرم العالم الصناعي الحديث من الأشياء الأصيلة القيِّمة . ولكن بصرف النظر عن نجاح جادامر أو عدم نجاحه في استيعاب موقف هيجل ، فإن الصعوبات الأكبر تنشأ من جهة هيدجر - وهذه الصعوبات تشكل المفكرة السرية لمقالات جادامر عن الفن . لأنه في سياق قضية التواصل التاريخي للفن ، لا يصبح من المشروع القول بأن جادامر يوسع من نطاق تطبيق تصور هيدجر لحقيقة العمل الفني . فتصور الفن باعتباره أصلاً تاريخياً وعملية حفظ للفيض ، يتصارع مع تصور تواصله المنطلق . وطالما كان جادامر هو موضع اهتمامنا « فإن التواصل هو بالضبط ما ينبغي أن يدركه أي فهم للزمان ، حتى حينما يكون التواصل مسألة متعلقة بزمانية العمل » (*TM*, 109) . وبإمكان جادامر أن يعتمد على رؤية هيجل الاستردادية التي تبين لنا أنه متى ادعى الجديد بأحقيته في أن يحل محل القديم ، فإن القديم يتم استيعابه وحفظه في عملية النفي . وهذا هو معني

الرفع *Aufhebung* . أما هيدجر فليس لديه مثل هذا الموقف الذي يمكن أن نتخذ منه تلك النظرة الاستردادية . وهذا هو أحد الاختلافات الكبرى بين تاريخ الوجود عند هيدجر وتاريخ الروح عند هيجل ، وهو اختلاف يفسح المجال لتصور هيدجر عن التراث الذي يتحدث إلينا فقط على نحو متشذر وغامض .

وجادامر ينكر انقطاع الدور التاريخي بينما يؤكد في نفس الوقت حقيقة العمل الفني ، وهما دعويان كانتا متلازمتين في مناقشة هيدجر للفن . فتاريخ الفن بالنسبة لهيدجر له - شأن تاريخ الفلسفة - وحدة معينة ، حتى وإن لم يمكن روايته كقصة متواصلة . ولذلك فإن الانقطاع الحاسم إنما يُلتمس في الفترة الحديثة ؛ ومن ثم فقد وجب على جادامر حتماً أن يتجه إلى مناقشة الفن والأدب الحديث كيما يبرر إعادة تشكيله لمفاهيم هيدجر . وهذا يفسر لنا الإحالات المتكررة في هذا الكتاب إلى قضية الشعر الخالص pure poetry [(14)] . وجادامر يطرح هذه القضية باعتبارها مثالاً مضاداً يسمح بإصراره على فكرة التواصل . فتخلى الشعر الخالص عن المضمون اللغوي قد يبدو أنه يبلغ حد التخلي عن واحد من أوضح الأساليب التي يُصان من خلالها التواصل، كما أنه في رفضه التسليم بالقيم اللافنية للحقيقة والأخلاق سيبدو أنه يقدم بذلك مثالاً لما يكون عليه علم الجمال . ومع ذلك ، فإن لا أحد سوف ينكر أن ما يندرج تحت اسم" الشعر الخالص " يعد فناً على الأصالة . واستراتيجية جادامر هنا - كما هو الحال بالنسبة لاستراتيجيته إزاء فن التصوير اللاموضوعى **non-objective painting** * - هى أن يبين لنا أن فكرة المحاكاة **mimesis** القديمة - إذا فُهمت على النحو الصحيح - هى فكرة

---

* هو فن التصوير الذي لايصور موضوعاً مستمداً من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية، وهو يناظر الشعر الخالص والموسيقى الخالصة أوموسيقى الآلات . ولذلك يُسمى أيضا هذا النمط من الفنون اللاموضوعية بالفنون اللاتمثيلية **non-representative arts** .

مازال يمكن تطبيقها [15] . والواقع أن جادامر - عبر كل هذه المقالات الواردة هنا - يلجأ إلي مثل هذه الأفكار : كالمحاكاة والمشاركة واللعب والرمز والاحتفال ، بهدف إظهار مطابقتها للفن الحديث بقدر مطابقتها للفن التقليدي . وجادامر لا يمنح هذه المفاهيم مكانة معيارية ، وإنما هو ببساطة يستعرض مرونتها كدليل على الكيفية التي بها يبقى فن الحداثة مرتبطاً بفن الماضي العظيم . وبهذا الأسلوب فإن جادامر يسعى جاهداً للتوفيق بين تأملاته حول الفن وتوصيفه للوعي التاريخي .

ومناقشة جادامر للتجلي المتواصل للخبرة اليونانية بالاحتفال الديني والتصور اليوناني للمحاكاة، تظهر لنا أسلوب ممارسته الهرمنوطيقية . فنحن نجد أنفسنا فى موقف وإن كنا نبدو فيه أول الأمر غير مهيئين لفهم الحالة الراهنة للفن ، فإن مصادر هذا الفهم تصبح حقاً في متناولنا لو أننا رجعنا فحسب إلى التراث ؛ ذلك التراث الذي تبخس من قدره بدرجة فادحة إذا ما نظرنا إليه باعتباره شيئاً " ماضياً " بصورة ما أو بأخرى . ولطالما نظر الأدباء والفنانون المحدثون إلى أنفسهم على أنهم في حالة ثورة ضد الأشكال السابقة من الفن ؛ ولكن ثورتهم غالباً ما اتخذت درعها الحقيقي من التعريف الجمالي للفن فحسب ، وهو التعريف الذي تكشف في أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر . ولكن متى أصبح الفيلسوف قادراً على أن يُظهر لنا أن التعريف الجمالي للفن هو فحسب تصور للفن محدود ومشوّه ، فإن نظرة الفنان المعاصر لنفسه باعتباره شخصاً في حالة ثورة على التراث تصبح نظرة قابلة للتحدي . ففقط عن طريق الماضي يمكن لنا الاقتراب من الحاضر ؛ ومع ذلك فإنه في الحاضر ، وعن طريق ما يكون فيه من الأشياء الأكثر جدةً ولاتوقعاً ، يمكن لنا أن نكتشف مصادر الماضي .

وقراءة جادامر لكتاب كانط **نقد ملكة الحكم** ، على نحو ماهي مطروحة في المقالات الواردة في هذا الكتاب الذي بين أيدينا – وخاصة مقاله عن "الحدس والعيانية" – تقدم لنا إيضاحاً آخر لهذه العملية ؛ وهي قراءة تُظهر لنا مرة أخرى كيف تطور موقف جادامر منذ ظهور كتابه **الحقيقة والمنهج** . ولقد كان هناك شيء من الجدل يتعلق بمدى ما يمكن أن نجده في كتاب كانط **نقد ملكة الحكم** من أساس أصيل لفلسفة في الفن ، وبإذا ما كان هذا الأساس – إن كان هناك وجود له – يمكن التماسه في مفهوم العبقرية ، على نحو ما نلمس هذا التفسير لدي كثير من خلفاء كانط المباشرين في قراءتهم له . ولاشك أن مناقشة جادامر في سنة 1960 لعلاقة الذوق بالعبقرية كانت غير ملتبسة ، رغم أن هذا ربما كان مجرد رد فعل لالتباس نص كانط ذاته . وجادامر يؤكد بإصرار أنه «ليس هناك أي تحول في موقف كانط من الذوق إلى العبقرية » (*TM*, 43) ، وأنه « لا مجال لإحلال وظيفة العبقرية محل وظيفة الذوق » (*TM*, 50) . ولكنه في نفس الوقت يقر بأن هناك « مبرراً ما لدى كانط لهذا القلب للقيم » بمجرد أن يطرح كانط فكرة كمال الذوق (*TM* 51,52) . والحقيقة أنه يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ، حتى إنه يرى أن تأسيس كانط لعلم الجمال وفقاً لمفهوم الذوق لم يكن " مُرضياً تماماً " ، وأنه ربما كان أكثر ملائمة بالنسبة له أن يستخدم مفهوم العبقرية بدلاً من استخدامه لمفهوم الذوق، وإن كان بقوله هذا يبدو مزكياً لقراءة كانط التي قدمتها المثالية الألمانية وشيلر (*TM*, 53) .

وكل هذا يكون على تضاد شديد مع تأكيد جادامر الصريح في مقاله " تجلي الجميل " بأنه قد حدث لدى كانط « تجاوز لموقف الذوق لصالح موقف العبقرية» (انظر بعده ص 95) . وهذه الصيغة التي استخدمها جادامر في فترة مبكرة من فكره مستنداً إلى شيلر وفي تعارض مباشر مع موقف كانط

(TM, 73) ، قد يمكن استبعادها باعتبارها تبسيطاً عابراً لموقف جادامر أكثر من كونها مراجعة لموقفه ؛ ولكن جادامر في مقال « الفن والمحاكاة » يذهب إلى القول على نحو مشابه بأن مفهوم العبقرية ، بخلاف الجمال الحر للأشكال الزخرفية ، يشكل أساس نظرية الفن عند كانط (انظر ص 212) . وهذه الصياغات الجديدة لموقف جادامر سوف تسمح لنا أن نخلص إلى القول بأنه على الرغم من أن جادامر يبقى مقتنعاً بأن فكرة العبقرية لايوثق بها ، فإنه سيكون أيضاً من عدم الفطنة أن ننظر - كما كان يحدث أحيانا - إلى مناقشة كانط للجمال الزخرفي محاولين الإفلات من تأثيرها .

ولكن مقال " الحدس والعيانية " يرسم الخريطة بصورة مختلفة نوعاً ما . فجادامر لم يعد يشعر بالحاجة إلى مجابهة مفهوم العبقرية الذي يحقق الانتقال من الجمال الطبيعي إلى الجمال الفني . فالقضية بالنسبة له هي بالأحرى التأكيد على أن " العبقرية " لا تُفهم وفقاً لنموذج معياري نظري يحرِّف دورها الصحيح في إيضاح خبرتنا بالفن (انظر ص 317) . ومتى تم تحقيق هذا - وهو أمر ينحقق برمته في إطارمسايرة مجمل مشروع جادامر في التأكيد على أن نموذج المعرفة العلمية يظل داخل حدوده الخاصة - فإننا عندئذ يمكن أن نصوغ إستطيقا للجليل ، إستطيقا تتجاوز كلاً من موقفي الذوق والعبقرية ، إستطيقا لم تعد " إستطيقا " بالمعنى المثير للجدل . ولذلك فإن بؤرة اهتمام مقال جادامر عن الحدس الذي ظهر سنة 1980 ، لا تكمن في التحول إلى موضوع العبقرية بقدر ما تكمن في توصيف كانط للجليل . وفي كتاب **الحقيقة والمنهج** قدم جادامر كانط باعتباره يشغل موضعاً " وسطياً " (TM, 52) . ولاشك أن تعقد مناقشة كانط هو برهان كافٍ على صعوبة المحافظة على التوازن المناسب . ولكن قدراً كبيراً من هذا التعقد ينشأ بلا شك نتيجة للدور الذي قُدِّر لكانط أن يلعبه في ذلك الكتاب ككل . فتقديم

جادامر لكانط كان له غرض سلبي يتمثل في إظهار عدم صلاحية استخدام كانط كأساس لفلسفة الفن ، سواء كان ذلك من خلال إستطيقا الذوق أو إستطيقا العبقرية أو إستطيقا الزخرفة . وفي ذلك الحين كانت بؤرة تركيز جادامر منصبة على إستطيقا العبقرية ؛ لأنه يعتقد أنها هى التي هيأت الأساس لإضفاء طابع الذاتية **subjectivization** والتجريد أو " التمايز " على الإستطيقا بمعناها الأضيق والمثير للجدل ؛ ولأنه سوف يتطرق في الجزء الثاني من الحقيقة والمنهج (*TM*, 169) إلى بيان أن الإستطيقا كانت مسؤولة عن القيود المفروضة على هرمنوطيقا شليرماخر .

ولقد تبدلت بؤرة التركيز في مقال " الحدس والعيانية " ، وفي هذا المقال ـ كما هو الحال في المقالات الأخرى ـ يحاول جادامر جاهداً أن يجد داخل التراث مصادر تتيح لنا فهم التصوير اللاموضوعي . ولاشك أن هناك قدراً كبيراً في مناقشة كانط ؛ للجمال المقيد بموضوع ما " مما يعد غير متوافق مع التصوير اللاموضوعي و " الشعر الخالص " . ومع ذلك، فإن المرء لا يستطيع أن يكون منصفاً للتصوير اللاموضوعي حقاً ، حينما يضعه داخل المجال البديل من " الجمال الحر " جنباً إلى جنب مع السجاجيد وورق الحائط . واقتراح جادامر هنا هو أننا ينبغي أن نوجه نظرنا نحو مفهوم التلاعب الحر بالذهن والخيال في مجال الأفكار الجمالية ، كيما يمكن أن نقف على مكانة هذا الاتجاه من الفن الحديث . وجادامر يعي بوضوح أنه لايطرح تفسيراً حاسماً وتاماً لكانط : ولذلك فإن القضية التي تحكم التفسير هنا تعد رؤية أحادية الجانب تماماً . ولكنه يبدو ـ كما لو كان ـ يسلط ضوءاً قوياً على مصدر في فلسفة كانط يمكن أن نعتمد عليه في جهودنا الرامية إلى فهم موقف الفن اليوم . وبعبارة أخرى يمكن القول بأن جادامر هنا يقدم لنا حالة ممثلة للكيفية التي يمكن بها

حفظ التواصل داخل التغير . ويمكن أن نجد لدى كانط مسلكاً آخر يتحاشى النظر إلى أي من الذوق أو العبقرية كموقف نهائى . وهذا المسلك البديل يكون علي غرار محاضرات هيجل في الفن التي عانت دلالتها الصحيحة - فيما يعتقد جادامر - من جراء تأويل الكانطية الجديدة لها . لأن هيجل هو الذي يشغل بال جادامر حينما يكتب هنا عن فن " تواجه فيه الإنسانية ذاتها " (انظر بعده ، ص 321) ، أو على الأصح وقتما تُثار قضية التعرف على الذات في هذه المقالات ، على نحو ما يحدث ذلك بالفعل من حين لآخر .

والفن الحديث في توصيف جادامر لا يقطع مسار التراث بقدر ما يوسع من نطاق وعينا بمدى عمق ومرونة ميراثنا . ومع ذلك فإنه ينبغى التساؤل عما إذا لم تكن حرية وانفتاح تفسيرات جادامر للتراث هى ذاتها عرض دال على وجود قدر من التشذر في هذه التفسيرات يفوق القدر الذي يطيق جادامر السماح به . وهذا الأمر ظاهر على وجه الخصوص في تعددية القراءات التي تنبثق حينما يتأمل جادامر تاريخ النص الكانطي ، وفي نفس الوقت يقترح إمكانيات أخرى أبعد لتطويرها . ولقد قدم جادامر نفسه توصيفاً شيقاً للوضع الذي نجد أنفسنا فيه . « فنحن نقر بأن الأمر الحاضر أمامنا يقدم نفسه تاريخياً بأساليب مختلفة في أزمنة مختلفة ، أو حينما يتم الاقتراب منه من خلال موقف مختلف . ونحن نقر بأن هذه الأساليب لايتم رفعها ببساطة (*aufheben*) من خلال تواصل البحث المتنامى ، وإنما هى أشبه باشتراطات مستبعدة لبعضها بعضاً بالتبادل ، تقاوم بذاتها ، ولا تتوحد إلا فينا . فوعينا التاريخي يمتلىء دائماً بكثرة من الأصوات التي تردد صدى الماضي » (TM,252) . ولكن بهذا الوصف الذي يقدمه جادامر - فضلاً عن وصفه لاغتراب العالم الحديث وضياع الشيئية * هناك - فإن أصداء الأصوات

* ينبغى فهم مصطلح الشيئية thinghood عند جادامر بالمعنى الهيدجري الذي يشير إلى الطابع الشيئي في الأشياء ، أى شيئية الأشياء the thingness of the things =

تكتسب لدى جادامر رنيناً هيدجرياً أكثر مما تتخذ رنيناً هيجلياً ، وتفضيل جادامر للتواصل على الانقطاع يبقى محل نظر . وهذا هو ما يجعل القضايا المطروحة في هذا الكتاب مُلحَّة للغاية ، ويجعل التقدير الذي يمنحه جادامر لها على أهمية قصوى .

** التي يفتقدها الإنسان المعاصر في عالمه التكنولوجي الاغترابي الذي حجب عنا حقيقة الأشياء أو ماهياتها وأساليبها في الوجود ؛ ولذلك كان هيدجر أيضاً يسمى الفيلسوف بأنه الشخص الذي يحب معاشرة الأشياء والاقتراب منها بنوع من المعرفة التي تحدث من خلال الألفة .

مصادر الكتاب

الجزء الأول

تجلي الجميل : *Die Aktualität des Schönen (Stuttgart : Philpp Reclam, 1977)* .

طبعة منقّحة لمحاضرات ألقيت تحت عنوان "الفن بوصفه لعباً ورمزاً واحتفالاً " أثنا ء أسبوع الجامعات السالزبورجية **Salzburger Hochschulwochen** من 29 يوليو وحتى10 أغسطس سنة 1974 . وقد نشرت الطبعة الأصلية في كتاب الفن اليوم **Kunst Heute, ed. Ansgar Paus (Graz, Austria, 1975), pp. 25-84 .**

الجزء الثاني

"عن الطابع الاحتفالي للمسرح" **"Über die Festlichkeit des Theaters"** . نص محاضرة ألقيت بمناسبة الاحتفال السنوي الخامس والسبعين بعد المائة بتأسيس مسرح مانهايم القومي . وقد ظهر هذا النص لأول مرة في "حوليات مانهايم " **Mannheimer Hefte, III (1954), pp. 26-30** ، وأعيد نشره في الكتابات الصغرى ***Kleine Schriften*** **Vol. II (Tübingen : J.C.B.Mohr, 1967) pp. 170 - 177** . والطبعة الأصلية لنص هذه المحاضرة كانت مهداة إلى ڤالتر ف . أوتو **Walter F. Otto** بمناسبة عيد ميلاده الثمانين .

" التأليف والتفسير " **"Dichten und Deuten"** محاضرة ألقيت بأكاديمية دارمشتيتر للغة والشعر بمدينة تيبنجن سنة 1960 . **Darmstädter Akademie für Sprache und Dichtung in Tübingen** . وقد

نشرت لأول مرة في الكتاب السنوي للغة والشعر *Jahrbuch für Sprache, und Dichtung* (1961) , pp. 13 - 21 . وأعيد نشرها في الكتابات الصغرى *Kleine Schriften*, Vol. II, pp. 5 - 19 .

" الصورة والإيماءة " "Bild und Gebärde" . هذا النص هو إعادة صياغة لمحاضرة أُلقيت في عام 1964 في ليفركوزن Leverkusen كافتتاحية لمعرض ڤيرنر شولتس Werner Scholz عن " أساطير الأغريق " . وقد نشر النص لأول مرة في الكتابات الصغرى *Kleine Schriften*, Vol. II, pp. 210 - 217 .

" عن صمت الصورة " "Vom Verstummen des Bilds" نص محاضرة أُلقيت سنة 1965 عند افتتاح معرض بهامبورج أقامته جمعية فن الراين . نُشرت لأول مرة في " صحيفة زيورخ الجديدة Neue Zürcher Zeitung " في العددين 21/22 من شهر أغسطس سنة 1965 . أعيد طبعها في "الكتابات الصغرى" *Kleine Schriften* Vol. II, pp. 227-234 .

" الفن والمحاكاة " "Kunst und Nachahmung" نص محاضرة أُلقيت سنة 1966 في جمعية مانهيم الفنية Manheimer Kunstverein سنة 1966 . نُشرت لأول مرة في " الكتابات الصغرى " *Kleine Schriften*, Vol. II, pp. 16-19 . .

" عن مساهمة فن الشعر في البحث عن الحقيقة " "Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach der Wahrheit" مقال نشر لأول مرة في مجلة *Zeitwende Die neue Furche*, XLII (1971), pp. 402-410 تحت عنوان "الحقيقة والشعر " "Wahrheit und Dichtung" وأعيد طبعه في الكتابات الصغرى *Kleine Schriften* Vol. IV, (Tübingen : J.C.B. Mohr, 1977), pp. 218-227 .

" الشعر والمحاكاة " "Dichtung und Memesis" مقال نشر لأول مرة في "صحيفة زيورخ الجديدة " Neue Zürcher Zeitung في 9 يوليو 1972 تحت عنوان "Dichtung und Nachahmung". أعيد طبعه في الكتابات الصغرى Kleine Schriften Vol.IV, pp. 228-233 .

"لعب الفن" "Das Spiel der Kunst". نص حديث إذاعي أُلقى في سنة 1973 ونشر في الكتابات الصغرى Vol.IV. *Kleine Schriften* pp.234-240 .

" الفلسفة والشعر " "Philosphie und Poesie" . مقال نشر لأول مرة في كتاب " الروح والمظهر " : كتاب تذكاري عن آرتور هينكل بمناسبة عيد ميلاده الستين *Geist und Zeichen, Festschrift Für Arthur Henkel zu seinm 60*, edited by H. Anton, B,Gajek, and P. Pfaff (Heidelberg: 1977), pp. 121-126 . وقد أعيد نشره في الكتابات الصغرى *Kleine Schriften* Vol.IV, pp. 241-248

" الخبرة الجمالية والخبرة الدينية " "Ästhetische und religiöse Erfahrung" *Nederlands Theologish Tijdschrift*, (1978), pp.218-230.

ملحق

" الحدس والعيانية " "Anschauug und Anschaulichkeit" مقال نشر في العدد المعنون باسم " الحدس كمقولة جمالية " بالحوليات الجديدة للفلسفة Anschauung als Ästhetische Kategorie, ed. by R. Bubner, K. Cramer, and R.Wiehl, Neue Hefte für Philosophie,

XVIII-XIX (Gottingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1980), pp 1-13 .

وسوف يبدو من النشرة التمهيدية عن " أعمال جادامر الكاملة " أن كل المقالات المشار إليها سالفاً – باستثناء مقالين – سيعاد طبعها في الجزء الثامن من الأعمال الكاملة لجادامر Gesammelte Werke المزمع نشرها بواسطة J.C.B.Mohr . ومقال " الصورة والإيماءة " "Image and Gesture" سوف يظهر في الجزء التاسع ، أما مقال " الخبرة الجمالية والخبرة الدينية " "Äesthetic and Religious Experience" فسوف يظهر في الجزء الثاني . وليس من الواضح تماماً من النشرة أين سيظهر – إن كان سيظهر على الإطلاق – مقالا " لعب الفن " "The Play of Art" و " الفن والمحاكاة " "Art and Immitation" ، وإن كان يبدو على الأرجح أنهما سيكونان أيضا في الجزء الثامن . ويقوم جادامر بالإشراف على إعادة نشر هذه المقالات ، وهو قد صرح بأنه قد ينتهز الفرصة لإدخال تنقيحات وإضافات على الطبعات المنشورة سالفاً.

الجزء الأول

تجلي الجميل

تجلي الجميل

الفن بوصفه لعباً ورمزاً واحتفالاً

إنه لأمر بالغ الدلالة فيما أظن أن مسألة الكيفية التي يمكن بها تبرير الفن ، ليست مجرد مشكلة حديثة ، بل مشكلة عاشت معنا منذ أقدم العصور . وأول جهودي العلمية كباحث كانت مكرسة لهذه القضية ، حينما نشرت سنة 1934 مقالاً بعنوان " أفلاطون والشعراء " [1] . وواقع الأمر – بقدر ما نعلم – أنه في ظل النظرة الفلسفية الجديدة والدعوة الجديدة إلى المعرفة التي طرحها الفكر السقراطي ، أصبح الفن مطالباً بأن يبرر ذاته لأول مرة في تاريخ الغرب * . فهنا نجد لأول مرة أنه لم يعد من البديهي النظر إلى التلقي والتفسير الواسع الانتشار لموضوع متداول في شكل تصويري أو قصصي ، على أنه ذو مشروعية بالفعل فيما ادعاه من حقيقة . والواقع أن هذه المشكلة القديمة والجدية ، تنشأ دائماً عندما تتمكن دعوى جديدة للحقيقة من أن تؤسس ذاتها ضد التقليد السائد الذي يواصل التعبير عن ذاته من خلال الابتكار الشعري

* من المعروف أن النزعة العقلية المتشددة لدي سقراط كانت مضادة لروح الفن التي تقوم بطبيعتها على الحدس والإلهام والعاطفة والخيال . ولقد تأثر أفلاطون في المرحلة المبكرة من تفكيره بهذه النزعة العقلية السقراطية ، فانتقد الشعراء باعتبارهم " يتحدثون عن أشياء لايعرفونها " ؛ وبالتالي نظر إلى المعرفة التي تأتي عن طريق الشعر – والفن على العموم – باعتبارها معرفة غير حقيقية ، واستبعد الشعرمن جمهوريته . ومع ذلك فإن أفلاطون في الفترة المتأخرة من فكره قد أفسح مجالاً واسعاً للمعرفة التي تأتي عن طريق الحدس والإلهام . ومن هنا فقد حاول جادامر أن يبين لنا أن الفلسفة والشعر – أو حوارالمعرفة الفلسفية وحوار الشعر – ملتحمان داخل الثقافة اليونانية ، وأن استبعاد أفلاطون للشعر ينبغي فهمه في إطار مهمة تأسيس الدولة المثالية . See Gadamer " Plato and the Poets " in Dialogue and Dialectics: Eight Hermeneutical Studies in Plato, trans. and introd. by P. Christopher Smith (New Haven : Yale Univ. Press, 1980) pp. 46-48.

أو في لغة الفن . وحسبنا هنا أن نتأمل ثقافة الفترة المتأخرة من عصر القدماء وخصومتها المشوية بطابع الأسى بالنسبة لفن التمثيل التصويرى **pictorial representation** . ففي الوقت الذي كانت فيه الجدران تُكسى بالمرصعات الخشبية وأحجار الموزايك والزخارف ، كان فنانو العصر يتحسرون على أن زمنهم قد ولّى . ولقد حدث موقف شبيه بهذا عندما فرضت الأمبراطورية الرومانية على عالم الفترة المتأخرة من عصر القدماء تقييداً وإخماداً نهائياً لحرية الخطابة والتعبير الشعري ، وهو الأمر الذي كان موضع رثاء تاستوس **Tacitus*** في محاورته الشهيرة عن انحطاط فن البيان المعنونة باسم " **محاورة في فن الخطابة** " ***Dialogue on Oratory*** . ولكن ينبغي علينا في المقام الأول - ونحن ها هنا نقترب من عصرنا على نحو أوثق مما قد يتبدى لنا في بادئ الأمر - أن نتأمل الموقف الذي تبنته المسيحية إزاء التقليد الفني الذي وجدت نفسها فيه . فرفض " تحطيم أيقونات الدين " **iconoclasm**** - وهى حركة نشأت داخل الكنيسة المسيحية خلال القرنين السادس والسابع - كان قراراً ذا دلالة تفوق الحسبان . لأن الكنيسة عندئذ قد أضفت معنى جديداً على اللغة المرئية للفن ، وعلى صور الشعر والقص فيما بعد . وهذا قد أمد الفن بصورة جديدة من الشرعية . فهذا القرار قد تم تبريره

---

* بوبليوس كرونليوس تاسْتوس : مؤرخ روماني ، من المرجحّ أنه عاش فيما بين عامي 55 و 117 بعد الميلاد .

** تحطيم أيقونات الدين حركة نشأت داخل الكنيسة لتطالب بتحريم استخدام الأيقونات في العبادة ، أى تحريم اللوحات والتماثيل التي تصور المسيح والحواريين والعائلة المقدسة ، والتي تعد من الإبداعات المميزة للفن البيزنطي المسيحي . وكانت هذه الحركة أوالحملة في الأصل موجهة ضد الأيقونات أو الصور المقدسة في كنائس الشرق ، وخاصة : الكنيسة البيزنطية والكنائس الأرثوذكسية الروسية واليونانية ؛ إذ كانت ممارسة الشعائر الدينية في هذه الكنائس تتضمن الاعتقاد بأن هذه الصور تسهل الاتصال بين المتعبد والشخصيات المقدسة التي يتوجه إليها بالصلاة ؛ وبالتالي رأى أنصار هذه الحملة ضرورة نقل هذه الصور من الكنائس ودور العبادة باعتبار أن وجودها هناك هو مناسبة للوثنية . ولكن شيئاً فشيئاً أصبحت الحملة موجهة ضد الصور نفسها .

فقط لأن المضمون الجديد للرسالة المسيحية كان قادراً على أن يضفي مرة أخرى شرعية على اللغة التقليدية للفن . ولقد كان " **إنجيل الفقراء** " *Biblia Pauperum* أحد العوامل الحاسمة في تبرير الفن في الغرب ، وهو قص تصويري للإنجيل قد أعد للشخص الفقير الذي لم يكن بمقدوره أن يقرأ باللاتينية أو يعرف شيئاً منها ؛ وبالتالي لم يكن بمستطاعه أن يتلقى الرسالة المسيحية بفهم تام .

إن التاريخ العظيم للفن الغربي هو نتاج لهذا القرار الذي لازال يحدد بدرجة كبيرة وعينا الثقافي . ولقد نمت لغة مشتركة تلائم المضمون المشترك لمعرفتنا بأنفسنا ، من خلال الفن المسيحي في العصور الوسطى وإحياء النزعة الإنسانية للفن والأدب اليوناني والروماني ، إلى أن جاء ت نهاية القرن الثامن عشر وحدثت تحولات اجتماعية كبيرة وتغيرات سياسية ودينية بدأ معها القرن التاسع عشر .

ففى النمسا وجنوب ألمانيا – على سبيل المثال – يكاد يكون من الضرورى أن نصف تركيب الموضوعات الكلاسيكية والمسيحية التي تغمرنا بتلك الحيوية من خلال تلك الموجات الهائلة المتلاحقة لفن الباروك . ومن المؤكد أن عصر الفن المسيحي هذا ، ومجمل التقليد الكلاسيكي – المسيحي ، والانساني – المسيحي ؛ لم يكن بلا تحديات وطرأ عليه قدر غير قليل من التغيرات تحت تأثير حركة الإصلاح الديني . فهذه الحركة بدورها قد أبرزت نوعاً جديداً من الفن ، نوعاً من الموسيقى قائماً على مشاركة جماعة المصلين كما هو الحال – علي سبيل المثال – في أسلوب التأليف الموسيقي لدى هاينريش شوتس **Heinrich Schutz** ويوهان زيباستيان باخ **Johann Sebastian Bach** . فهذا الأسلوب الجديد قد أعاد إحياء لغة الموسيقى من خلال النص ، وبذلك فإنه يواصل على نحو جديد تماماً التقليد العظيم المتصل للموسيقى المسيحية ،

والذي بدأ بالكورال الذي كان هو ذاته بمثابة وحدة تجمع بين تراتيل لاتينية ولحن جريجوري متوارث عن بوب جريجوري الأكبر Pope Gregory, the Great .

وعلى أساس هذه الخلفية ، فإن قضية تبرير الفن تتخذ لأول مرة وجهة خاصة . ونحن يمكن أن نلتمس العون هنا لدي أولئك الذين درسوا من قبل هذه القضية . وهذا لا يعني إنكار أن الموقف الفني الجديد الذي نحياه في عصرنا هذا يشير بالفعل إلى حدوث انقطاع في تقليد ظل موحداً حتى آخر ممثليه العظام في القرن التاسع عشر . ولذلك فعندما ألقى هيجل Hegel – أستاذ المثالية التأملية الكبير – محاضراته في علم الجمال بجامعة هيديلبرج أولاً ، ثم بجامعة برلين بعد ذلك ؛ كانت إحدى القضايا الافتتاحية التي طرحها هي النظرية القائلة بأن الفن يمثل بالنسبة لنا " شيئاً من الماضى " [2] . وإذا أعدنا تأسيس موقف هيجل من القضية وتأملناها من جديد ، فإننا سوف نذهل حينما نكتشف كم ينبئ موقفه هنا بالقضية التي نطرحها نحن أنفسنا إزاء الفن . وأنا أود أن أوضح هذا الأمر على سبيل التوطئة ، لكى نفهم لماذا يكون من الضروري فيما يلي من سياق بحثنا أن نتجاوز خاصية الوضوح الذاتي التي تميز المفهوم السائد عن الفن ، وأن نكشف عن الأساس الأنثروبولوجي الذي ترتكز عليه ظاهرة الفن ، والذي يجب أن نرسم من خلاله شرعية جديدة للفن .

إن مقولة هيجل عن الفن بوصفه " شيئاً من الماضي " ، تمثل صياغة راديكالية ومتطرفة للدعوى الفلسفية التي تطالب بجعل العملية التي من خلالها نعرف الحقيقة موضوعاً لمعرفتنا ، وبأن نعرف هذه المعرفة بالحقيقة وفقاً لحسابها الخاص . ومن وجهة نظر هيجل ، فإن هذه المهمة وتلك الدعوى – التي

تبنتها الفلسفة دائما - يتم تحقيقها فقط عندما تفهم الفلسفة وتستوعب في باطنها مجمل الحقيقة على نحو ما تجلت في تطورها التاريخي *. ويستتبع هذا أن الفلسفة الهيجلية أدعت أيضاً أنها في المقام الأول قد فهمت الرسالة المسيحية في شكل تصوري . بل إن هذا الفهم قد تضمن حتى اللغز الأعمق للعقيدة المسيحية : لغز التثليث . وأنا شخصياً أعتقد أن هذه العقيدة قد حفزت على الدوام مسار الفكر الغربي ، باعتبارها تحدياً ودعوة للنظر والتفكير فيما يتجاوز باستمرار حدود فهمنا البشرى .

والواقع أن هيجل قد أعلن ذلك الإدعاء الجريء بأنه قد جسد في فلسفته هذا اللغز العميق - الذي طور وأرهف ومحص وعمق فكر اللاهوتيين والفلاسفة لقرون عديدة - وأنه قد استوعب الحقيقة الكاملة لهذه العقيدة المسيحية في شكل تصوري . وأنا لا أود أن أعرض هنا لهذا التركيب الجدلي الذي من خلاله يتم فهم التثليث فلسفياً - على الطريقة الهيجلية - بوصفه بعثاً متواصلاً للروح . ومع ذلك ، فإننى يجب أن أشير إليه هنا ، حتى نصبح في وضع يتيح لنا فهم موقف هيجل من الفن وقوله عنه إنه يمثل بالنسبة لنا شيئاً من الماضي . إن هيجل هنا لايشير أساساً إلى نهاية التقليد المسيحى الغربي في فن التمثيل التصويري ، وهو ما وصل إليه الحال بالفعل آنذاك ، فيما نعتقد نحن الآن ، وهو لم يكن لديه شعور بأنه ملقى في عالم من الاغتراب مثير للتحدي يسود عصره ، كما هو الحال بالنسبة لشعورنا اليوم حينما نُوَاجه بنتَاج الفن التجريدي واللاموضوعي **nonobjective art** .

* يرى هيجل أن الحقيقة المطلقة تتجلى أمام الوعي في صورثلاث هي : الفن والدين والفلسفة . والفن هو أول مراحل إدراك هذه الحقيقة المطلقة ، وأقلها اكتمالاً ، في حين أن الفلسفة وحدها هى الصورة التامة المكتملة لإدراك المطلق . فالفن عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة أو للحقيقة الكلية ، فهو يتجه إلى الحس مثلما يتجه أيضاً إلى العقل ؛ لأن الوجودالحسي المحض بما هو كذلك ليس جميلاً ، ولكنه يصبح جميلاً حينما يدرك العقل تألق الفكرة من خلاله . وينتج عن ذلك اتحاد الجمال والحق في الفن . ولكنهما يظلان مع ذلك متمايزين من حيث طبيعتيهما ؛ لأن الحقيقة هى الفكرة حينما تُدرك في ذاتها بوصفها فكرة خالصة ، وهى لا تدرك على هذا النحو عن طريق الحواس ، وإنما عن طريق الفلسفة .

ومن المؤكد أن استجابة هيجل كانت ستختلف تماماً عن استجابة أي زائر لمتحف اللوفر اليوم ، الذي ما أن يدلف إلى تلك النخبة الرائعة من الثمار العظيمة لفن التصوير الغربي ، حتى يغمره فيض من الموضوعات الثورية ومشاهد التتويج التي صورها الفن الثوري في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر .

ويقيناً أن هيجل لم يقصد بمقولته – وأنَّى له ذلك ؟ – أنه بفن الباروك Baroque* وتطوره الأخير إلى فن الروكوكو Rococo** ، يكون أسلوب الفن الغربي قد أدى دوره الأخير على مسرح التاريخ الإنساني . فهيجل لم يعرف – مثلما نعرف نحن الآن من خلال تأمل الماضي – أن عصر التاريخانية قد بدأ . وهو حتى لم يدر بخلده أنه في خلال القرن العشرين ستنجح نزعة جريئة متحررة من الأصفاد التاريخية للقرن التاسع عشر ، في جعل كل فن سابق يبدو على أنه شيء ينتمي إلى الماضي بمعنى مختلف وأكثر تطرفاً . فعندما تحدث هيجل عن الفن باعتباره شيئاً من الماضي ، فإنه كان يعني بذلك أن الفن لم يعد يُفهم باعتباره تجلياً للإلهي على النحو الذي كان يُفهم به ذلك في العالم اليوناني بطريقة بديهية لا إشكال فيها . فهناك كان الإلهي متجلياً في المعبد – الذي ظل صامداً أمام خلفية من مشهد طبيعي بفعل ضوء آت من الجنوب –منفتحاً أمام قوى الطبيعة الأبدية ؛ ومتمثِّلاً – في صورة مرئية في النحت العظيم ، صور بشرية شكلتها أياد بشرية . وقضية هيجل الحقيقية التي يطرحها هنا هي أنه إذا كان الإله أو الإلهي قد تكشف بشكل أساسي

* أسلوب فني ساد أوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر . وهوأسلوب يميل إلى الزخرفة والتعقيد والغموض ؛ إذ يعمد إلى اصطناع الأشكال الزخرفية المعقدة ذات الخطوط المائلة والملتوية (كما في فن المعمار) ، والصورالمعقدة الغريبة الغامضة (كما في فن الأدب) .

** أسلوب فني ظهر في فرنسا في القرن الثامن عشر ، مفرط في الاهتمام بالأشكال الزخرفية وخاصة الزخرفة اللونية ، وهو يعتمد في فن التصوير على رصف الألوان بدقة ، ومن أهم أتباعه : بوشيه ، فراجونار ، واتو .

وملائم في صور التعبير الفني الخاصة لدى اليونان ، فإن هذا الأمر أصبح مستحيلاً بمجيء المسيحية . فحقيقة المسيحية باستبصارها الجديد والأعمق لعلو الإله ، لم يعد من الممكن التعبير عنها بشكل كاف في نطاق لغة الفن البصرية أو الصورة المتخيلة للغة الشعرية . فالعمل الفني لم يعد يمثل بالنسبة لنا حضور الإلهي الذي نُجلّه . والقول بأن الفن هو شيء من الماضي يعني أنه بنهاية عصر القدماء يبدو الفن حتما محتاجاً إلى تبرير . ولقد سبق أن نوّهت إلى أننا نطالب فن الغرب المسيحي بأن يمثل الدور الفعال الذي تحققت فيه هذه الشرعية عبر القرون من خلال الكنيسة ، وانصهرت مع التقليد الكلاسيكي من خلال الإنسانيات .

وطوال الفترة التي شغل فيها الفن مكاناً مشروعاً في العالم ، كان الفن قادراً بوضوح على أن يُحدث تكاملاً بين الجماعة والمجتمع والكنيسة من ناحية ، وفهم الفنان المبدع لذاته من ناحية أخرى . غير أن مشكلتنا تتمثل بالضبط في أن هذا التكامل البديهي وما يصاحب ذلك من فهم مشترك عام لدور الفنان ، هو أمر لم يعد له وجود – وفي واقع الأمر قد بطل وجوده في القرن التاسع عشر . وهذا الأمر الواقع هو ما أفصحت عنه القضية التي طرحها هيجل . فمنذ ذلك الحين بدأ الفنانون العظام يجدون أنفسهم مشردين بصورة أو بأخرى في مجتمع يتنامى صناعياً وتجارياً ؛ حتى إن الفنان الحديث وجد في مصيره البوهيمي تأكيداً للسمعة القديمة التي اقترنت بالفنان المتجول في سالف الأيام . ففي القرن التاسع عشر كان كل فنان يحيا وهو مدرك أنه لم يعد بمقدوره أن يفترض سلفاً ذلك الاتصال اللاإشكالي السابق الذي كان يوجد بين الفنان وبين أولئك الذين عاش بينهم وأبدع من أجلهم . ففنان القرن التاسع لا يحيا داخل جماعة ، وإنما يخلق لنفسه جماعة تلائم وضعه الخاص داخل مجتمع متعدد الثقافات . فالاقرار الصريح من قبل الفنان بقدرته على

التحدي ، جنبا إلى جنب مع الادعاء بأن الشكل الخاص بتعبيره الإبداعي هو وحده الشكل الصحيح ، هو أمر يؤدى بالضرورة إلى حدوث آمال متضخمة . وهذا في الواقع يمثل الوعي بفكرة المخلِّص لدي فنان القرن التاسع عشر الذي ينظر إلى نفسه على أنه " مخلِّص جديد " (أو إمرمان Immermann) له حق الوصاية على البشرية [3] . فهو ينادي برسالة جديدة للإصلاح ، ويأنه يدفع ثمن دعواه بكونه لا منتميا إلى الجماعة ، حيث إنه مع كل مهارته الفنية يكون فقط فناناً من أجل الفن .

ولكن أين كل هذا من الشعور بوقع الاغتراب والصدمة الذي تفرضه أشكال التعبير الفني الأكثر حداثة في قرننا هذا على فهمنا لأنفسنا كجمهور؟

وأود هنا أن التزم الصمت البليغ إزاء الموقف بالغ الحرج الذي يواجهه الفنانون العازفون حينما يقدمون الموسيقى الحديثة في قاعة الاحتفالات الموسيقية . فلقد أصبح من المألوف أن هذه الموسيقى يمكن عرضها فقط كفقرة وصل في برنامج - وإلا فإن المستمعين سوف يصلون متأخرين إن ابتدأ البرنامج بها ، أو سيغادرون مبكرين إن اختُتم بها . وهذا الأمر هو من الأعراض الدالة على حالة لم تكن لتوجد فيما مضى ، ودلالتها تحتاج إلى تأمل . فهى حالة تعبر عن الصراع بين الفن باعتباره" ديناً للثقافة " من جهة، والفن باعتباره استثارة يحدثها الفنان من جهة أخرى . ومن السهل تعقب بدايات هذا الصراع ، وتأصله التدريجي في تاريخ فن التصوير في القرن التاسع عشر . فالاستثارة الجديدة قد أُعلنت رسمياً في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، بتراجع مكانة المنظور الخطي linear perspective*

* منظور كلاسيكي يعتمد في رؤيته للأشياء على الخطوط لا الكتل ؛ ولذلك فهو يعمد إلى التحديد الواضح لإطار الأشياء والأشكال وفقا لأبعادها الطولية سواء كانت أفقية أو رأسية . وقد ارتبط المنظور الخطي بأسماء كبيرة مثل تيرنر J.W.M.Turner ، الذي كان أستاذاً للمنظور في الأكاديمية الملكية من سنة 1807 وحتى 1828 . والدراسات الحديثة في مجال =

الذي كان واحداً من المسلمات الأساسية للفهم الذاتي للفنون البصرية على نحو ما كانت تُمارس في القرون القريبة العهد [4] .

وهذا الأمر يمكن أن يشاهد في صورته الأولى في لوحات هانز فون ماريز Hans von Marées . وهو ما تم تطويره فيما بعد بفعل الحركة الثورية الكبيرة التي اكتسبت تقديراً عالمياً واسعاً من خلال عبقرية بول سيزان Paul Cézanne* . ولاشك أن المنظور الخطي ليس واقعة من الرؤية والتعبيرالفني تنطوي في ذاتها على بداهة ؛ إذ أنه لم يكن له وجود على الإطلاق طوال العصور الوسطى المسيحية . ففقط خلال فترة عصر النهضة – وهي فترة نمو متسارع نشط من الحماس لكل بناء علمي أو رياضي – أصبح المنظور الخطي معياراً لفن التصوير باعتباره أحد العجائب الكبرى للتقدم الفني والعلمي . وفقط عندما أصبحنا شيئاً فشيئاً لا نتوقع المنظور الخطي ولم نعد نتخذه كمسلمة ، أمكن لعيوننا أن تنفتح على الفن العظيم في الفترة المتأخرة من العصور الوسطى . ففي ذلك الوقت لم تكن اللوحات تتراجع مثل مشاهد تبدو من نافذة بالقياس إلى مشهد أمامي قريب يقطع الأفق البعيد . فلقد كان من الواضح أن هذه اللوحات ينبغي أن تُقرأ مثل نص كتب برموز تصويرية ، وبذلك فهي تربط البناء الروحي بالسمو الروحي .

وهكذا فإن المنظور الخطي قد مثَّل فحسب شكلاً من أشكال التعبير الفني تاريخياً ومؤقتاً . بيد أن رفض هذا المنظور قد أنذر بتطورات بعيدة المدى في

= علم النفس التجريبي تظهر لنا أن المنظور الخطي أو الهندسي لا يفي بتوصيف إدراكاتنا البصرية ، خاصة الموضوعات القريبة من العين التي وُجد أنها تتأثر بقوة بالحجم والشكل واللون ، وهذا ما كشف عنه سيزان وآخرون عديدون من قبل .

* واحد من أعظم المصورين الفرنسيين ورائد لفن التصوير الحديث . توفى في أغسطس عام 1906 عن ست وسبعين عاماً . كان التصوير – فيما يرى ميرلوبونتي – هو عالمه وأسلوبه في الحياة . وقد ظل يعمل بمفرده دون تلاميذ ، ودون معجبين من أسرته ، ودون تشجيع من النقاد ، باستثناء زولا Zola – صديقه منذ الطفولة – الذي كان أول من أدرك عبقريته .

See : Maurice Merleau-Ponty " Cezanne's Doubt " in *Sense and Non-Sense*, trans. Hubert Dreyfus and Patricia Dreyfus (Northwestern University Press, 1964) , p. 9 .

الفن الحديث ، وهي تطورات سوف تفضي بنا أيضاً إلى ما هو أبعد من التقليد السائد السابق في الشكل الفني . وأود هنا أن ألفت الانتباه إلى عملية تقويض الشكل التقليدي بواسطة التكعيبية Cubism حوالي سنة 1910 - وهي حركة فنية شارك فيها تقريباً كل المصورين العظام في ذلك العصر ، على الأقل لفترة ما - وإلى ما ترتب على ذلك من تحول التكعيبية إلى حالة قطيعة مع التقليدالسائد ، وهو الأمر الذي أدى إلى استبعاد كلي لأية إشارة لموضوع خارجي في عملية الإبداع الفني . ويبقى السؤال مفتوحاً عما إذا كان أم لم يكن هذا الرفض لتوقعاتنا الواقعية ، يعد بالفعل رفضاً كلياً على الدوام . ولكن هناك شيئاً واحداً يكون مؤكداً تماماً وهو : أن الافتراض الساذج بأن اللوحة تعد مشهداً - يشبه ذلك المشهد الذي نراه يومياً في خبرتنا بالطبيعة أو بالطبيعة التي يشكلها الإنسان - هو افتراض قد تم تقويضه من الأساس بشكل واضح . فنحن لم يعد بمقدورنا أن نشاهد لوحة تكعيبية أو لوحة لاموضوعية بلمحة واحدة ، وبنظرة سلبية فحسب . إذ يجب أن نشارك بأنفسنا مشاركة فعالة ، ونحاول جاهدين أن نركب الأشكال التخطيطية للأسطح المختلفة على نحو ما تظهر على نسيج اللوحة . فعندئذ فقط ربما أمكن أن نصبح مأخوذين وأن نتسامى بفعل الانسجام والنظام العميق في عمل ما ، تماماً مثلما كان يحدث في الأزمنة السابقة بفعل مضمون تصويري شائع بالنسبة للجميع . وسوف يحق لنا أن نتساءل عما يعنيه هذا بالنسبة لبحثنا . أو دعني - مرة أخرى - أنوه إلى الموسيقى الحديثة وما تستخدمه من مفردات جديدة تماماً للهارمونى وعدم التوافق ، أو إلى ذلك الطابع الخاص من التعقد الذي حققته بتحطيم قواعد التأليف القديمة ومباديء التركيب الموسيقي التي كانت مميزة للفترة الكلاسيكية . فنحن لم يعد بمقدورنا أن نتحاشى هذا الأمر ، تماماً مثلما أنه لايكون بمقدورنا أن نتحاشى -حينما

نزور متحفاً وندخل القاعات المخصصة لأكثر التطورات الفنية حداثةً ـ ذلك الشعور الذى ينشأ فى أنفسنا بأننا نترك بالفعل شيئاً ما وراءنا . فإذا كنا منفتحين على الجديد ، فإننا لانستطيع أن نكف عن ملاحظة نوع ما من الفتور فى خبرتنا الاستقبالية حينما نرتد إلى القديم . ومن الواضح أن هذه الاستجابة هى فقط مسألة تقابل فى الخبرة أكثر من كونها خبرة بفقدان دائم ، ولكنها تُظهر لنا الاختلاف الحاد بين الأشكال الجديدة للفن والأشكال القديمة .

وأود أيضاً التنويه إلى الشعر الهرمسي **hermetic poetry** ، الذى كان دائماً موضع اهتمام خاص من جانب الفلاسفة . إذ يبدو أنه حيثما يمتنع الفهم على أي شخص آخر ، فإن الفيلسوف يكون مطلوباً لهذه المهمة . والواقع أن الشعر فى عصرنا قد بلغ حدود المعنى المتعقل ، وربما أمكن القول بأن أعظم إنجازات الأدباء العظام تعد هى نفسها موسومة بطابع الصمت التراجيدي إزاء ما لايُقال (5) . ثم هناك الدراما الحديثة التي تنظر إلى النظرية الكلاسيكية فى وحدة الزمان والفعل باعتبارها تذكاراً من الماضي ، وتتنكر بصورة واعية ومشددة وحدة الشخصية الدرامية ، على نحو ما نجد فى أعمال بيرتولت بريخت **Bertolt Brecht** على سبيل المثال . وهناك ، علاوة على ذلك ، حالة فن المعمار الحديث : فكم كان قدر التحرر ـ وربما الغواية ـ في تحدى هذا الفن للمبادئ التقليدية للهندسة البنائية بالاستعانة بمواد حديثة ، وفى إبداع شيء ما جديد كليةً لايشبه في شيء الأساليب التقليدية في تشييد المباني آجراً فوق آجر. فمثل هذه المباني الحديثة تبدو وكأنها تتمايل فوق أعمدتها الهيفاء الرقيقة ، فى حين أن الجدران ـ التي تمثل مجمل البنية الخارجية الواقية ـ يُستبدل بها غطاءات ومظلات أشبه بالخيام . والقصد من وراء هذه النظرة المسحية الخاطفة هو فقط إظهار ما قد حدث بالفعل ، والسبب

في أن الفن في يومنا هذا يطرح قضية جديدة . فما هو السبب في أن فهم ما يكون عليه الفن اليوم ، يمثل قضية مطروحة لإعمال الفكر ؟

وأنا أود أن أظهر هذه المسألة على مستويات عديدة . وسوف أشرع في مباشرة هذه المسألة انطلاقاً من قاعدة أساسية وهى أن تفكيرنا في هذا الشأن يجب أن يكون قادراً على أن يغطي الفن التقليدي العظيم في العصور الماضية ، مثلما يغطي فن الأزمنة الحديثة . لأنه على الرغم من أن الفن الحديث يكون معارضاً للفن التقليدي ، فإنه من الصحيح أيضاً أنه قد انتعش وترعرع من خلاله . ويجب علينا أن نسلم أولاً بأن كليهما يمثلان حقاً شكلين من الفن ، وأنهما ينتميان إليه بالفعل . ولا يمكن أن نفسر هذا الأمر ببساطة بالقول بأنه ليس هناك من الفنانين المعاصرين من كان بمقدوره أن يطور ابتكاراته الجريئة دون أن يكون على ألفة باللغة التقليدية للفن . ولا يمكن كذلك أن نفسر هذا الأمر ببساطة بالقول بأننا نحن المتذوقين نلقى على الدوام فى خبرتنا بالفن تعايش الماضي والحاضر جنباً إلى جنب . فليس هذا ببساطة هو الموقف الذى نجد أنفسنا فيه حينما ننتقل من قاعة إلى أخرى فى متحف ما ، أوحينما نجد أنفسنا – ربما علي مضض – في مواجهة موسيقى حديثة في برنامج حفل موسيقي ، أو مسرحيات حديثة في المسرح ، أو حتى عروض جديدة للفن الكلاسيكي ، فنحن نكون دائما فى هذا الوضع . ونحن نسلك سبيلنا فى حياتنا اليومية على أساس من تعايش الماضي والمستقبل . فماهية ما يسمى بالروح تكمن فى القدرة على التحرك داخل أفق مستقبل مفتوح وماض لايقبل الإعادة . فإن منيموسين **Mnemosyne*** – الربة المختصة

---

* ابنة كويلوس **Coelus** وتيرا **Terra** (الأرض) ، وأم ربات الفنون التسع **Muses** من جوبيتر **Jupiter** الذي انتحل هيئة راع كي يستمتع بصحبتها . ولأن كلمة **Mnemosyne** تعنى الذاكرة ؛ فإن الشعراء قد اطلقوا على الذاكرة لقب "أم ربات الفنون" ، باعتبار أن الذاكرة هى تلك الهبة الذهنية التي تدين لها الإنسانية بتقدمها في العلم والمعرفة والفن .

بالذاكرة والاسترجاع - تسيطر هنا بوصفها ربة الحرية الروحية . ونفس حركة الروح تعبرعن نفسها فى مجال الذاكرة والاسترجاع الذى يجسد فن الماضي جنباً إلى جنب مع تقليدنا الفني الخاص ، مثلما تعبر عن نفسها في التجارب الجريئة الحديثة بتشويهها غيرالمسبوق للشكل . وسيكون علينا أن نتساءل عما ينتج عن هذه الوحدة بين ما هو ماض وما هو حاضر .

ولكن هذه الوحدة ليست فقط قضية تخص فهمنا الجمالى . فمهمتنا ليست فقط أن ندرك الصلة العميقة التي تربط اللغة الشكلية السائدة في الماضي بثورة الشكل الفني المعاصرة . فهناك قوة اجتماعية تعمل عملها في دعوى الفنان الحديث . فالفنان المعاصر إذ يجد نفسه في مواجهة دين الثقافة البورجوازي ومتعته الطقسية بالفن ، فإنه يكون منقاداً إلى أن يجرب هذه الدعوى وأن يجلعنا نشارك فيها . ولذلك فإن المشاهد للوحة تكعيبية أو لاموضوعية على سبيل المثال ، ينبغى عليه أن يبني اللوحة لنفسه من خلال تركيب أسطح الجوانب المختلفة للوحة خطوة بخطوة . ودعوى الفنان المعاصر هنا هى أن الاتجاه الجديد إزاء الفن ، الذى يلهمه ، هو اتجاه يؤسس في نفس الوقت شكلاً جديداً من التضامن أو الاتصال الكلى . وأنا لا أعنى بذلك فقط أن إنجازات الفن الإبداعيّة العظمى يتم استيعابها أو بالأحرى انصهارها بأساليب لاتحصى في دنيا الحياة العملية أو عالم التصميم الديكوري المحيط بنا من كل جانب ، وأنها بذلك تنتج وحدة أسلوبية في دنيا النشاط الإنسانى . فقد كان هذا هو الحال دائماً ، وليس هناك شك في أن الاتجاه البنائي الذى نلاحظه في الفن والمعمار المعاصر ، يمارس تأثيراً عميقاً على تصميم كل الأجهزة التي نصادفها يومياً في المطبخ والمنزل والمواصلات وفى الحياة العامة . وليس من قبيل الصدفة أن الفنان يتعايش مع حالة من التوتر في عمله بين توقعاته التي يضمرها التقليد السائد من جهة ، وتقديم أساليب

جديدة لصنع الأشياء من جهة أخرى . وموقف الحداثة المتطرفة الذى نعيشه ، والذى يطرح نفسه من خلال هذا النوع من الصراع والتوتر ، هو موقف لافت للنظر بقوة ، حتى إنه ليطرح قضية للتفكير .

وهناك أمران يبدوان لنا هنا ، وهما : الوعي التاريخي **historical consciousness** والتأمل الانعكاسي الذي يعي الذات **The self conscious reflection** ، لدى الإنسان الحديث والفنان . وينبغي علينا ألا ننظر للوعي التاريخي من خلال نوع ما من الأفكار العلمية المدرسية أو الرؤى العالمية . فينبغى علينا أن ننظر فحسب فيما نسلم به حينما نُواجه بأي عمل فني . إذ أننا لسنا حتى واعين بأننا نقترب من هذه الأشياء بوعي تاريخي . فنحن نميز الثياب الذي ينتمي إلى عصر غابر باعتباره شيئاً تاريخياً ، ونحن نقبل الشخصيات التصويرية التقليدية المقدمة لنا فى اللوحات وقد اكتسيت بأنواع عديدة من الأزياء التاريخية ، ونحن لا تستولى علينا الدهشة عندما نرى آلتدورفر **Altdorfer*** فى لوحته المسماة " معركة إسوس " **The Battle of Issus** يصور كأمر طبيعي جنوداً من العصور الوسطي يسيرون فى تشكيلات جماعية "حديثة" ، بما يوحي بأن الأسكندر الأكبر قد هزم بالفعل الفرس وقد ارتدى حلته الرسمية على نحو مانشاهده في اللوحة [6] . وهذا أمر بديهى بالنسبة لنا ؛ لأن حساسيتنا يتم ضبط إيقاعها تاريخياً . ولسوف أذهب إلى ما هو أبعد من ذلك لأقول إنه بدون هذه الحساسية التاريخية ، فإننا ربما لن نكون قادرين على أن ندرك النبوغ التأليفي المحكم الذى يكشف عنه الفن فيما مضى .

---

* البريخت آلتدورفر **Albrecht Altdorfer (1485 - 1538)** ، مصورألماني كان له أسلوبه الخاص المميز ، رغم تأثره بمصورين عظام أمثال ديرر **Dürer** . ولوحاته في مرحلة نضجه تعكس نوعاً من الوحدة المدهشة بين الحركة ومشاهد الطبيعة . وقد رسم لدوق بافاريا تحفته الشهيرة "معركة إسوس " سنة 1529 بميونخ، والتي تشكل جزءاً من مجموعة كبيرة من مشاهد المعارك الشهيرة في عصر القدماء .

فالوعي التاريخي إذن ليس اتجاهاً منهجياً مدرسياً خاصاً ، ولا هو منهج محدد برؤية عالمية خاصة . فهو يعني ببساطة أن حواسنا تنتظم بطريقة روحية على ذلك النحو الذى تصبح معه قادرة على أن تعيِّن سلفاً إدراكنا للفن وخبرتنا به . والأمر الذى يرتبط بهذا بوضوح – وهو أمر يمثل أيضاً شكلاً من أشكال التأمل الانعكاسي الواعي للذات – أننا لسنا بحاجة إلى إدراك ساذج من ذلك النوع الذى يكتفى بإعادة إنتاج عالمنا الخاص في صورة شرعية أبدية . فنحن ، على العكس من ذلك ، يكون لدينا في وقت واحد وعي بتقليدنا التاريخي العظيم في مجمله ، وباختلاف هوية الآخر ، بل وحتى بالتقاليد والأشكال الخاصة بعوالم ثقافية مختلفة تماما ولم تؤثر بطريقة أساسية فى التاريخ الغربي . ولذلك فإننا نستطيع أن نجعلها تتوائم مع أنفسنا . وهذا المستوى العالي من التأمل الانعكاسي الواعي للذات الذي نستحضره جميعاً معنا ، هو ما يساعد الفنان المعاصر في نشاطه الإبداعي . ومن الواضح أن مهمة الفيلسوف هنا هى أن يفحص الأسلوب الثوري الذي حدث به هذا الأمر ، وأن يتساءل عن السبب في أن الوعي التاريخي وما ينتج عنه من التأمل الانعكاسي الواعي للذات ، يكون أمراً مرتبطاً بدعوى لا يمكن لنا أن ننكرها : وأعنى بها أن كل شيء نراه يكون ماثلاً هناك أمامنا ويخاطبنا بشكل مباشر كما لو كان يرينا أنفسنا . وتبعاً لذلك ، فأنا اعتبر تطور المفاهيم المتعلقة بالقضية هى الخطوة الأولى في بحثنا . وسوف أبدأ أولاً بتقديم الأدوات البحثية التصورية المتعلقة بعلم الجمال ، والتي نعتزم من خلالها أن نمسك بزمام موضوع قضيتنا . وبعد ذلك سوف أبين كيف أن المفاهيم الثلاثة المعلنة في العنوان ستلعب دوراً رئيسياً فيما يلى : جاذبية اللعب ، وتوضيح مفهوم الرمز (أي توضيح إمكانية التعرف على الذات) ، وأخيراً الاحتفال بوصفه المفهوم الذى يتضمن استعادة فكرة التواصل الشامل.

إن مهمة الفيلسوف هي اكتشاف ما يكون عاماً ، حتى فيما يكون مختلفاً. ومهمة الفيلسوف الممارس للجدل فيما يرى أفلاطون هي « أن يتعلم رؤية الأشياء معاً من جهة الواحد » [7] . فما هي الوسائل التي يقدمها لنا التقليد الفلسفي لحل هذه المشكلة ، أو لكي تفصح عن ذاتها على نحو أوضح ؟ إن المشكلة التي وضعناها هي مشكلة عبور الفجوة بين الشكل والمضمون التقليديين للفن الغربي من جهة ، والنماذج الإبداعية لدى الفنانين المعاصرين من جهة أخرى . إن كلمة فن ذاتها تمنحنا توجهاً أولياً . فنحن لا ينبغي أن نستهين بما يمكن أن تنبئنا به كلمة ما ؛ لأن اللغة تمثل الإنجاز السابق من الفكر. وهكذا فإننا ينبغي أن نتخذ كلمة فن بوصفها نقطة انطلاقنا . إن أي شخص تكون لديه أبسط معرفة تاريخية ، يكون على وعي بأن هذه الكلمة قد اتخذت المعنى التخصصي والمميز الذى ننسبه لها اليوم ، منذ فترة يرجع تاريخها لأقل من مائتي عام . فحتى القرن الثامن عشر كان لايزال من الطبيعي أن يقال تعبير " الفنون الجميلة " **fine arts** على ما نسميه نحن اليوم " فناً " وكفي . فقد كان هناك بجانب الفنون الجميلة فنون من قبيل الفنون الآلية والفن بالمعنى التقني المميز للحرف اليدوية والإنتاج الصناعي ، وهي الفنون التي شكلت إلى حد كبير القاسم الأعظم من المهارات الإنسانية . ولذلك، فإننا لن نجد مفهومنا عن الفن في التراث الفلسفي . ولكن ما يمكن أن نتعلمه من اليونان - آباء الفكر الغربي - هو على وجه التحديد أن الفن ينتمي إلى المجال الذي سماه أرسطو **المعرفة الشعرية** ***poietike episteme*** ، وهي المعرفة والبراعة الخاصة بالإنتاج [8] . فما يكون مشتركاً في إنتاج الشخص البارع في حرفته ، وفي إبداع الفنان ، وما يميز هذا النوع من المعرفة عن نظرية أو عن صورة المعرفة والتصميم العملي - هو أن هناك عملاً ما يصبح منفصلاً عن النشاط . وهذا هو ماهية الإنتاج ، وهو ما يجب أن

نضعه في اعتبارنا إذا ما أردنا أن نفهم ونقيم حدود النقد الحديث لمفهوم العمل [الفني] * ، وهو النقد الذي كان موجهاً ضد الفن التقليدي والعناية البورجوازية بالمتعة المرتبطة به . ومن الواضح أن السمة المشتركة هنا هى انبثاق العمل بوصفه الهدف المقصود لنشاط منظم . فالعمل بما هو عمل يُطلَق سراحه ويتحرر من عملية الإنتاج ؛ لأنه بحكم تعريفه يكون مخصصاً لأجل الاستخدام .ولقد أكد أفلاطون دائماً على أن معرفة ومهارة الشخص المنتج تخضعان لاعتبارات الاستخدام ، وتعتمدان على معرفة المستخدم بالشئ المنتَج [9] . فكما يبين لنا المثال الأفلاطوني المألوف ، إن ربان السفينة هو الذي يحدد لباني السفينة ما الذي يبنيه [10] . وهكذا فإن مفهوم العمل يشير إلى مجال الاستخدام المشترك والفهم المشترك ، باعتباره مجال الاتصال المفهوم . ولكن القضية الحقيقية الآن هى كيف نميز "الفن " عن الفنون الآلية داخل هذا المفهوم العام للمعرفة الإنتاجية . إن الإجابة التي أمدنا بها القدماء – والتي سوف نمعن النظر فيها – هى أننا هنا نكون مهتمين بالنشاط المحاكي . وبذلك فإن المحاكاة تصبح مرتبطة بمجمل أفق **الفوزيس** *phusis* أو الطبيعة . فالفن يكون " ممكنا " ؛ فقط لأن النشاط التشيكلي للطبيعة يترك مجالاً مفتوحاً يمكن أن يُملأ بإنتاجات الروح الإنساني .ومانسميه فناً بالمقارنة بالنشاط التشكيلي للإنتاج بوجه عام ، هو مسألة غامضة من جوانب عديدة ؛ حيث إن العمل [الفني] لا يكون واقعياً على نفس النحو الذي يكون عليه ما يمثله ذلك العمل . بل إن العمل الفني – على العكس من ذلك – يقوم بوظيفة المحاكاة ؛ وبذلك فإنه يثير جملة من المشكلات بالغة المراوغة ، ومن بينها في المقام الأول مشكلة الحالة الأونطولوجية للمظهر . فما هى الدلالة في أنه ليس هناك شيء " واقعي " فيما يتم إنتاجه هنا ؟ إن العمل [الفني] بما هو كذلك

---

* ما يُوضع بين هذين القوسين [ ] هو إضافة من جانبنا وليس جزءاً من النص .

لايكون له استخدام " واقعي " ، وإنما هو يكشف عن تحققه المميز عندما نمعن النظر في مظهره ذاته . وهناك الكثير مما سنقوله عن هذا الأمر فيما بعد . ولكن كان واضحاً لنا منذ البداية أننا لا يمكن أن نتوقع أي عون مباشر من اليونان هنا ، إذا كانوا قد فهموا مانسميه فناً على أنه في أفضل الحالات يمثل نوعاً من محاكاة الطبيعة . غير أن هذه المحاكاة ليست لها بالطبع أية علاقة بالتصورات الخاطئة للنزعة الطبيعية أو الواقعية في نظرية الفن الحديث . فكما تؤكد ملاحظة أرسطو في كتاب *Poetics* أن « في الشعر فلسفة أكثر مما يكون في التاريخ » [11] . لأن التاريخ يروي فحسب الكيفية التي جاءت عليها الأشياء بالفعل ، في حين أن الشعر ينبئنا بالكيفية التي يمكن أن تحدث بها الأشياء ، ويعلمنا أن ندرك الكلي في حدث إنساني ومعاناة إنسانية . وحيث إنه من الواضح أن الكلي هو موضوع الفلسفة ، فإن الفن يكون أكثر فلسفةً من التاريخ ؛ لأن ما يقصده الفن على وجه التحديد إنما هو أيضاً الكلي . وهذه هي اللمحة الإلماعية الأولى التي يمدنا بها تراث القدماء .

وهناك مسألة أخرى أبعد تأثيراً في تأملاتنا لكلمة فن ، تنقلنا وراء حدود علم الجمال المعاصر . إن ما يرادف المصطلح " **fine art** " في الألمانية هو مصطلح ***die schöne kunst*** ، وهو يعني حرفياً " الفن الجميل " **beauti-ful art** . ولكن ما هو الجميل ؟

إننا حتى في يومنا هذا يمكن أن نلقى **مفهوم الجميل** ***the concept of the beautiful*** في تعبيرات عديدة لازالت تحتفظ بشيء ما من المعنى اليوناني القديم لكلمة **الخير** ***kalon**** . فنحن أيضا في حالات معينة نربط

* كلمة kalon في أصلها اليوناني تشير إلى معنى ما هو خير أو حسن good ؛ ولذلك فهي تنطوي أيضاً على معنى الخُلُق الجميل أوحسن الخلق .

مفهوم الجميل بما هنالك من اعتراف صريح أقره الاعتياد بأن بعض الأشياء تستحق المشاهدة أو جُعلت لتُشاهد . والتعبير الألماني die schöne Sit-lichkeit – وهو يعني حرفياً " الحياة الأخلاقية الجميلة " – لازال يحتفظ بذكرى العالم السياسي الأخلاقي لدى اليونان ، الذي وضعته المثالية الألمانية على تضاد مع النزعة الآلية الخالية من الروح (" كما هو الحال لدى " شيلر وهيجل) . وهذه العبارة لاتعني أن تقاليدهم الأخلاقية كانت مليئة بالجمال بمعنى كونها ممتلئة بالأبهة والبهاء المتباه . وإنما هى تعنى أن الحياة الأخلاقية للشعب قد عبرت عن نفسها فى كل أشكال الحياة العامة ، وأنها قد شكلت كل شيء ؛ وبذلك أتاحت للناس أن يتعرفوا على أنفسهم في عالمهم الخاص . وحتى بالنسبة لنا ، فإن الجميل يمكن تعريفه على نحو مقنع باعتباره شيئاً ما يحظى باعتراف وقبول شامل . ولذلك فإنه مما يميز حسَّنا الطبيعي بالجميل ، أنه حس لا نستطيع معه أن نسأل لماذا يسرنا . فنحن لا يمكن أن نتوقع أي طائل من وراء الجميل ؛ حيث إنه لا يخدم أي غرض . فالجميل يحقق ذاته بنوع من التحدد الذاتي ، ويتمتع بتمثيله الذاتي الخاص . وحسبنا هذا القدر من الإيضاح لكلمة الجميل .

فأين نلقي بالفعل التحقق الذاتي لماهية الجميل في صورته الأكثر إقناعاً ؟ إننا لكى نفهم الخلفية الفعلية لمشكلة الجميل ، وربما لمشكلة الفن كذلك ، فإننا يجب أن نتذكر أن النظام السماوي للعالم هو ما قدم الرؤية الحقيقية للجميل بالنسبة لليونان . وقد كان هذا بمثابة عنصر فيثاغوري في فكرة الجميل اليونانية .فمن خلال حركات السماء المنتظمة يكون لدينا استبصارات للنظام لانجد لها مثيلاً في أي مكان آخر . فالدورة المنتظمة للسنة والشهور ، وتناوب النهار والليل ، هى شواهد تقدم لنا أفضل ثوابت للخبرة بالنظام ، وتقف على تضاد ملحوظ من غموض وتقلب المسائل الإنسانية .

ومن خلال هذا المنظور ، فإن مفهوم الجميل - وخاصة في فكر أفلاطون - يُلقى قدراً كبيراً من الضوء على المشكلة التي تشغل اهتمامنا . ففى محاورة فايدروس Phaedrus يقدم لنا أفلاطون وصفاً ميثولوجياً لقدر الإنسان، ولتحدداته مقارنةً بالإلهي ، ولاتصاله بالعبء الأرضي الخاص بالحياة الحسية للبدن [12] . وبعد ذلك يصف المسيرة الرائعة للأرواح التي تعكس الحركة السماوية للنجوم أثناء الليل . فهناك مركبة تنطلق لتبلغ قبة السماء ، يقودها آلهة الأولمب . والأرواح البشرية تقود أيضا مركباتها ، وتتبع مسارات الآلهة . فهناك ندرك الثوابت الحقيقية والنماذج الثابتة للوجود ، بدلاً من الفوضى وعدم الاتساق اللذين يميزان ما يسمى بخبرة العالم الدنيوي التي نحياها هنا على الأرض . ولكن في حين أن الآلهة تُسلِم ذاتها كليةً لرؤية العالم الحقيقي في هذا اللقاء ، فإن أرواحنا البشرية تنصرف شاردة بسبب طبائعها الجامحة . فهى يمكن فقط أن تُلقي نظرة لحظية وعابرة على النظم الخالدة ؛ حيث إن رؤيتها تكون غائمة بفعل الرغبة الحسية . وبعد ذلك تعود هذه الأرواح لترتمي إلى الأرض ، تاركةً الحقيقة وراءها ، وقد احتفظت بتذكر غامض لها . وهنا نأتى إلى النقطة التي أريد التأكيد عليها . فهذه الأرواح التي فقدت أجنحتها - إن جاز التعبير - قد أصبحت مثقلة بالهموم الأرضية ، وغير قادرة على أن تتسلق قمم الحقيقة . وهناك خبرة واحدة فقط يمكن أن تجعل أجنحتها تنمو من جديد ، وتتيح لها أن ترتقي من جديد ، تلك هى خبرة الحب والجميل : خبرة الحب الجميل . وأفلاطون يصف خبرة الحب المتنامي هذه على نحو مدهش ومتقن ، ويربطها بالإدراك الروحي للجميل والنُظم الحقيقية للعالم . فبفضل الجميل ، فإننا نكون قادرين على اكتساب تذكر دائم للعالم الحقيقي . وهذا هو طريق الفلسفة . وأفلاطون يصف الجميل باعتباره ذلك الذي يتألق بوضوح ويجذبنا إلى ذاته ، بوصفه التجلي الساطع للمثال [13] . ففي الجميل الذي

يتمثل في الطبيعة والفن ، نعاين هذا التنوير المقنع الذي ينتزع اعترافنا بأن : " هذا حقيقي " .

والرسالة الهامة التي يُراد لنا أن نتعلمها من هذه القصة ، هى أن ماهية الجميل لاتقع في مجال ما يكون فحسب مضاداً للواقع . فنحن ، على العكس من ذلك ، نتعلم أنه مهما كان لقاؤنا بالجميل غيرمتوقع ، فإنه يمنحنا ثقة بأن الحقيقة لاتقع بعيداً عنا ، ولا يتعذر علينا بلوغها ، وإنما يمكن أن نلقاها في اللانظام الذي نجده في الواقع بكل نقائصه ، وفى الشرور والآثام ، فى كل صور التطرف ، وفى الاضطرابات القدرية . فالوظيفة الأونطولوجية للجميل هى عبور الهوة بين المثالي والواقعي . وهكذا فإن استحقاق الفن لصفة " الجميل " أو " الرائع " تمدنا بمفتاح جوهرى ثان لتأملاتنا .

وهناك خطوة ثالثة تقودنا مباشرة إلى مصطلح **الإستطيقا [علم الجمال]** *aesthetics* على نحو ما أطلق فى تاريخ الفلسفة . فنشأة علم الجمال كتطور حديث ، قد تزامنت – بطريقة ذات مغزى إلى حد كبير – مع العملية التي أصبح من خلالها الفن على الأصالة منفصلاً عن مجال البراعة الحِرفية ، وبهذا الخلاص أصبح الفن مكتسباً لتلك الوظيفة شبه الدينية التي يحتفظ بها لنا الآن ، سواء على مستوى النظرية أو الممارسة .

وعلم الجمال ، كنظام فلسفي ، قد انبثق أثناء عصر العقلانية في القرن الثامن عشر . ومن الواضح أنه قد نشأ متأثراً بالعقلانية الحديثة ذاتها ، التي كانت مبنية على تطور العلوم الطبيعية البنائية فى القرن السابع عشر ، وهى العلوم التي – من خلال تحولها السريع اللاهث نحو التكنولوجيا – قد عملت أيضاً على تشكيل وجه العالم .

فما الذى جعل الفلسفة تحول انتباهها إلى الجميل ؟ إن خبرة الفن والجمال تبدو على أنها تنتمي إلى مجال الهوى الطاريء الذي يكون ذاتياً تماماً ، إذا

ما قورنت بالتوجه الكلي للفيلسوف العقلاني نحو النظم المطردة للطبيعة ، ودلالتها بالنسبة للتحكم في قوى الطبيعة . لأن هذا التوجه كان بمثابة الطفرة العلمية للقرن السابع عشر . فما هى الدعاوى التي يمكن أن تكون لظاهرة الجميل في هذا السياق ؟ إن ارتدادنا إلى الفكر القديم يساعدنا على أن نرى أننا في مجال الفن والجميل نَلقى دلالة تتجاوز كل فكر تصوري . فكيف نفهم هذه الحقيقة ؟ لقد تحدث ألكسندر باومجارتن **Alexander Baumagrten** - مؤسس علم الجمال الفلسفي - عن **معرفة حسية** ***cognitio sensitiva*** **(sensuous knowledge)**[14]. وهذه الفكرة تنطوي على مفارقة بالنسبة للتصور التقليدي للمعرفة على نحو ما نشأ منذ عصر اليونان . فنحن يمكن فقط أن نتحدث عن معرفة بالمعنى الصحيح للكلمة ، حينما لا نصبح محدودين بما هو ذاتي وحسي ، ونصل إلى إدراك ما هو كلي ونظامي في الأشياء . عندئذ فإن المحسوس بكل جزئيته يدخل الساحة فقط بوصفه حالة جزئية ممثلة لقانون كلي . ومن الواضح إذن أننا في خبرتنا بالجميل في الطبيعة والفن ، لا نتحقق من صحة توقعاتنا ، ولا نسجل مانلقاه بوصفه حالة جزئية ممثلة لما هو كلي . فمشهد شروق الشمس الساحر ليس حالة تمثل كل شروق للشمس بوجه عام . فهو بالأحرى حالة فريدة لشروق الشمس تستعرض " تراجيديا السماء " . ففي عالم الفن بوجه خاص ، يكون من البديهي أن خبرتنا بالعمل الفني لا توفيه حقه ، إذا كنا نتخذه كحلقة في سلسلة تقودنا إلى شيء ما آخر وراءه . " فالحقيقة " التي يحتفظ بها العمل لنا ، لا تكمن في نظام كلي ما يمثل نفسه فحسب من خلال العمل . فالمعرفة الحسية **cognitio sensitiva** تعني بالأحرى أنه من خلال الطابع الجزئي المميزلخبرتنا الحسية - والذي نحاول دائما أن نربطه بالكلي - يكون هناك شيء ما في خبرتنا بالجميل يستولي علينا ، ويفرض علينا أن ننعم النظر في المظهر الفردي ذاته .

ماهى تداعيات هذا الأمر ؟ ما الذى نتعلمه من هذا ؟ ما أهمية ودلالة هذه الخبرة الجزئية التي تدعي الحقيقة لنفسها ؛ ومن ثم تنكر أن الكلي، الذي يتم التعبير عنه من خلال الصياغة الرياضية لقوانين الطبيعة ، هو النوع الوحيد للحقيقة ؟ إن مهمة علم الجمال الفلسفي هى أن يمدنا بإجابة عن هذا السؤال [15] . وإنه لمن المفيد أن نسأل ما هو الفن الذي من المرجح أن يمدنا بأفضل إجابة . إننا ندرك التباين والمدى الواسع للأنشطة الفنية الذى يمتد من الفنون الوقتية transitory arts الخاصة بالموسيقى واللغة المنطوقة ، إلى الفنون الساكنة static arts مثل : التصوير والنحت والمعمار . والوسائط المادية المختلفة التي يتم التعبير فيها عن الفن الإنساني تتيح لنتاجاته أن تظهر في ضوء مختلف ، ولكننا يمكن أن نقترح إجابة عن هذا السؤال إذا ما تناولناه من منظور تاريخي . لقد عرَّف باومجارتن علم الجمال ذات مرة بأنه " فن التفكير بطريقة جميلة " ***ars pulchrie cogitandi*** **(the art of thinking beautifully)** [16] . وأي شخص له أذن حسَّاسة سوف يلاحظ على الفور أن هذا التعبير قد صيغ على غرار تعريف فن البلاغة بأنه " فن الحديث بطريقة حسنة " ***ars bene dicendi*** **(the art of speaking well)** . وهذه الصلة ليست عارضة ؛ لأن فني البلاغة والشعر كانا مرتبطين معاً منذ عصر القدماء ، وكان للبلاغة صدارة - بمعنى ما - على الشعر . ففن البلاغة هوالشكل العام للاتصال البشرى ، الذي مازال حتى يومنا هذا يحدد حياتنا الاجتماعية بصورة أكثر عمقاً من العلم بما لايقبل المقارنة . والتعريف الكلاسيكي لفن البلاغة باعتباره " فن الحديث بطريقة حسنة " ، هوتعريف يلقى تصديقاً فورياً . ومن الواضح أن باومجارتن قد أسس تعريفه لعلم الجمال بوصفه " فن التفكير بطريقة جميلة " على ذلك التعريف . وهناك اقتراح هام بأن فنون اللغة يمكن أن تلعب دوراً هاماً في حل المشكلات التي وضعناها بأنفسنا . وهذا الأمر على قدركبير من الأهمية ؛

حيث إن المفاهيم الرئيسية التي تحكم تأملاتنا الجمالية تبدأ عادةً من الاتجاه المضاد . فتأملنا غالباً ما يكون موجهاً نحو الفنون البصرية ، ومفاهيمنا الجمالية سرعان ما تجد تطبيقاً لها في هذا المجال . وهناك أسباب وجيهة لهذا . وهذه الأسباب لاترجع إلى مجرد الحضور المرئي للفن الساكن ، في مقابل الطبيعة الوقتية لفنون الدراما والموسيقى أو الشعر التي تقدم نفسها بطريقة عابرة . بل إن أسباب ذلك ترجع بالتأكيد إلى أن التراث الأفلاطوني يتخلل كل تأملاتنا حول الجميل . فلقد تصور أفلاطون الوجود الحقيقي بوصفه صورة متخيلة أصلية ، وتصور عالم المظهر بوصفه الصورة المنعكسة لهذا الأصل النموذجي [17] . وهناك شيء ما مقنع في هذا التصور ، طالما كان الفن هو موضع اهتمامنا ، وطالما أننا لا نهوِّن من شأنه . فلكي نفهم خبرتنا بالفن ، ينبغي أن يستهوينا البحث في أعماق اللغة الصوفية عن كلمات جديدة جريئة ، مثل الكلمة الألمانية استبصار ***Anbild*** - وهي تعبير يستحوذ على معنى الصورة المتخيلة ومعاينتها معاً [18] . ذلك أننا في الحقيقة نقوم في نفس الوقت باستخراج الصورة المتخيلة من الأشياء ، وأسقاط الصورة المتخيلة في الأشياء ، في عملية واحدة . وهكذا فإن التأمل الجمالي يكون موجهاً في المقام الأول نحو قوة الخيال باعتباره القدرة البشرية على بناء الصورة المتخيلة .

وها هنا يُلتَمس الإنجاز العظيم لكانط . فهو قد تجاوز إلى حد بعيد باومجارتن - الفيلسوف العقلاني السابق على كانط ومؤسس علم الجمال - وميز لأول مرة خبرة الفن والجمال بوصفها قضية فلسفية قائمة بذاتها . فلقد التمس إجابة عن السؤال عن الكيفية التي يمكن بها لخبرتنا التي " نجد فيها شيئاً جميلاً " أن تصبح خبرة إلزامية ، بحيث لاتكون مجرد تعبير عن استجابة ذوقية ذاتية . ونحن هنا لانجد أي تعميم من ذلك النوع المشابه

لتعميمات قوانين الطبيعة التي تفسر الخبرة الحسية الفردية باعتبارها حالة جزئية . فما هي تلك الحقيقة التي نلقاها في الجميل ، والتي يمكن أن نشارك فيها معاً ؟ إنها بالتأكيد ليست ذلك النوع من الحقيقة أو التعميم الذي نتصوره على غرار التعميم التصوري للذهن . وعلى الرغم من ذلك ، فإن الحقيقة التي نلقاها في خبرتنا بالجميل ، هي من ذلك النوع الذي يطالب على نحو لا لبس فيه بأحقيته في اعتباره أكثر من مجرد شرعية ذاتية . وإلا فإنها لن تكون حقيقة ملزمة بالنسبة لنا . فعندما أرى شيئاً ما بوصفه جميلاً، فأنا لا أعني ببساطة أنه يسرني على نحو ما بوصفه جميلاً ، فأنا اعتقد أنه "يكون " جميلاً . أو لنقل – بتعبير كانط – إنني " أطالب بموافقة كل فرد"* [19] . غير أن هذا الافتراض المسبق بأنه ينبغي على كل فرد أن يتفق معي، لا يعني أنني أستطيع إقناعهم بالبرهان . فليس هذا هو الأسلوب الذي يصبح به حسن الذوق أمراً كلياً . فعلى العكس من ذلك ، ينبغي على كل فرد أن ينمي إحساسه بالجميل على ذلك النحو الذي يصبح معه قادراً على أن يميز بين ما يكون جميلاً بدرجة أكبر أو بدرجة أقل . وهذا الأمر لن يبلغه المرء عن طريق تقديم أسباب وجيهة أوبراهين حاسمة تبرر ذوقه الخاص . فمجال النقد الفني ، الذي يحاول أن ينمي الذوق ، يتأرجح بين البرهان " العلمي " والإحساس بالكيف الذي يقرر الحكم دون أن يصبح علمياً خالصاً . " فالنقد" باعتباره تمييزاً لدرجات الجمال لا يعد بالفعل حكماً لاحقاً يمكن عن طريقه أن نصنف " الجميل " علمياً تحت تصورات ذهنية ، أو نقدم تقييماً مقارناً للكيف . وإنما هو بالأحرى خبرة الجميل ذاتها . وإنه لأمر ذو مغزى أن

* يرى كانط ، في الفصل الثاني والعشرين من " نقد الحكم الجمالي " بكتابه نقد ملكة الحكم ، أن الضرورة في وجود إجماع كلي على حكم الذوق (أى على الجميل) توصف في وقت واحد بالذاتية والموضوعية : فالحكم هنا يكون حكماً ذاتياً ، من حيث إنه يتعلق بالشعور وليس بالتصورات الذهنية . ولكن الشعور هنا في نفس الوقت ليس هو شعوري أنا الخاص ، وإنما هو حس مشترك ؛ وبالتالي فإن الحكم الذاتي يتمثل فى صورة حس مشترك ،أى في صورة موضوعية .

يستخدم كانط ابتداءً الجمال الطبيعي لا العمل الفني ، ليشرح " حكم الذوق" الذي فيه يكون الإدراك الجمالي متولداً من معاينة المظاهر ، ويكون كل فرد مطالباً به . فهذا " الجمال غير الدال " * non-significant beauty هو الذي يحذرنا من تطبيق تصورات ذهنية على الجميل في الفن [20] .

وسوف اعتمد هنا فحسب على التقليد الفلسفي لعلم الجمال ، كي يساعدنا فيما يتعلق بالسؤال الذي قد وضعناه ، وهو : كيف يمكن لنا أن نجد تصوراً شاملاً تماماً بحيث يمتد ليغطى حال الفن اليوم ، وما كان عليه الفن في الماضي ؟ والمشكلة هنا هى أننا لا يمكن أن نتحدث عن الفن العظيم باعتباره ينتمي فحسب إلى الماضي ، اللهم إلا إذا كان يمكننا أن نتحدث عن الفن الحديث باعتباره يصبح فحسب فناً «خالصاً» من خلال معارضة كل مضمون ذي دلالة . وهذه مسألة جديرة بالاعتبار . فلو أننا تأملنا الأمر للحظة ، وحاولنا أن ننظر فيما نعنيه عندما نتحدث عن الفن ، فإننا نجد أنفسنا أمام مفارقة . فطالما كان ما يسمى بالفن الكلاسيكى هو موضع اهتمامنا ، فإن ما نتحدث عنه عندئذ هو إنتاج الأعمال التي لم تكن في الأصل يُنظر إليها فى ذاتها كفن . فعلى العكس من ذلك ، كانت هذه الأشكال (الفنية) تُلاقَى داخل سياق ديني أو دنيوي باعتبارها زينة لعالم الحياة المعاشة ، وللحظات خاصة مثل العبادة ، أولتمثيل حاكم ما ، وأشياء من هذا القبيل . وبمجرد أن اتخذ مفهوم الفن تلك الملامح التي أصبحنا على ألفة بها ، وبدأ العمل الفني يعمل لحسابه الخاص ، منفصلاً بذلك عن سياقه الأصلي في الحياة – حتى أصبح " الفن " عندئذ فقط مجرد « متحف بلا جدران » ، على حد تعبير مالرو Malraux [21] . فالثورة الفنية الكبرى في الأزمنة الحديثة ، التي أفضت في النهاية إلى تحرر الفن من موضوعاته التقليدية ، ورفض الاتصال

* المقصود " بالجمال غير الدال " هو الجمال الطبيعي الذي لايدل على – أو يندرج تحت – تصورات أو مفاهيم عقلية : لأنه بحكم طبيعته لايعبر عن شيء محدد .

المتعَقِّل ذاته ـ بدأت تؤكد ذاتها عندما أراد الفن أن يكون فناً ولا شيء آخر . إن الفن اليوم أصبح له طابع إشكالي مزدوج : فهل هو مازال فناً ، وهل هو حتى يريد أن يُعامَل كفن ؟ ما الذي يكمن خلف هذ الموقف المنطوي على مفارقة ؟ هل الفن يكون دائماً فناً ولاشيء آخر سوى الفن ؟

إن تعريف كانط لاستقلالية الإستطيقى (الجميل في الفن) the aesthetic بالنسبة إلى العقل العملي من جهة ، والعقل النظري من جهة أخرى ، قد أمدنا بتوجه نحو تطورات أبعد في هذا الشأن . وهذا هو المقصود في عبارة كانط التي ترى أن البهجة التي نتلقاها عند رؤيتنا للجميل هي « بهجة منزّهة عن الغرض » disinterested delight [22] . وبطبيعة الحال ، فإن " المتعة المنزّهة عن الغرض " تعني أننا لانكون مشغولين بما يظهر ، أو بما يكون متمثلاً من وجهة نظر عملية . فالنزاهة تشير ببساطة إلى تلك الخاصية المميزة للسلوك الجمالي ، والتي تحظر علينا أن نتساءل عن الغرض الذي يفي به الفن . فنحن لايمكننا أن نسأل : " ماالغرض الذي تفي به المتعة "؟ *

* في الفصل الخامس من " نقد الحكم الجمالي " بكتاب نقد ملكة الحكم، يقارن كانط بين ثلاثة صنوف من الموضوعات التي تُحدث في أنفسنا بهجة (أي من حيث علاقتها بالشعور ، وهي: الملائم the Agreeable ، والخير The Good ، والجميل The Beautiful . والموضوعان الأولان (الملائم والخير) يتعلقان بملكة الرغبة desire ؛ وبالتالي يحققان بهجة مقرونة بالناحية الفسيولوجية في حالة الملائم ، وبالناحية العملية الخالصة في حالة الخير : فنحن نحكم على شيء ما بأنه ملائم ، حينما يوافق أو يشبع رغبتنا ، على نحو ما يلائم الطعام شهيتنا أو رغبتنا في تناوله ؛ ونحن نحكم على شيء ما بأنه خير ، حينما نراه موافقاً لتحقيق الصالح لنا وللآخرين . ولكننا في حالة الجميل نحكم على الموضوع بأنه جميل ، فقط على أساس أن هذا الموضوع يحدث بهجة في أنفسنا لاتتوقف على أي شيء ، فهي بهجة نزيهة خالصة ، أي تنبع من إرادة حرة غير مدفوعة بأية أغراض أو دوافع ، باطنية كانت أو خارجية . ولذلك ينتهي كانط إلى أن الحكم الجمالي أو حكم الذوق هو ملكة تقدير موضوع ما يبهجنا بمنأى عن أية مصلحة ، وموضوع هذه البهجة يسمى جميلاً . وهذا أول شرط من شروط الحكم الجمالي .

انظر : **Kant, *Gritique of Judgment*, trans by James Greed Meredith (Oxford University Press, 1980), Sec. 5, Pp. 44-45 and 48-50 .**

حقا إن الاتجاه نحو الفن من خلال خبرة الذوق الجمالي ، هو اتجاه برّاني نسبياً ، وهو - كما يعرف كل فرد - ضئيل الأهمية إلى حد ما . ومع ذلك ، فإن كانط يصف على نحو سديد هذا الذوق على أنه حس مشترك ***sensus communis*** **(common sense)**[23]. فالذوق له طابع التواصل ، فهو يمثل شيئاً ما نمتلكه جميعاً بدرجة أكبر أو أقل . ومن الواضح أنه من اللغو أن نتحدث عن ذوق فردي خالص وذاتي خالص في مجال علم الجمال . ومن هنا فإننا نكون مدينين لكانط بفهمنا الأوّلي لمشروعية الدعاوى الجمالية ، رغم أن لا شيء من هذه الدعاوى يكون مندرجاً تحت تصور لغرض ما . ولكن ما هى إذن الخبرات التي تحقق على أفضل نحو نموذج البهجة " الخالصة " والنزيهة ؟ إن كانط يرى أن هذا النموذج يتمثل في " الجمال الطبيعي " **natural beauty** ، كما هو الحال في رسم لزهرة أو لشيء ما من قبيل التصميم الذى يزين نسيجاً من القماش ، والذي يكثّف إحساسنا بالحياة بشكل نقشه *[24] . فوظيفة الفن التزييني هي أن يؤدى هذا الدور الإضافي . فالأشياء الوحيدة التي يمكن أن تُسمَّى ببساطة جميلة دون تحفظات ، هى أشياء الطبيعة التي لمْ تُوهَب معنى بواسطة الإنسان ، أو أشياء الفن الإنساني التي تتجنب عن عمد أي فرض للمعنى على موضوعها ، وتمثل فحسب تلاعباً بالشكل واللون . فليس هناك شيء أسوأ من ورق حائط مقحم ، يشد الانتباه إلى رسوماته الجزئية المتكررة ، كما تشهد بذلك أحلام الطفولة المحمومة . والمقصود من هذا الوصف هو - على وجه الدقة - أن دينامية البهجة الجمالية تمارس تأثيرها دون حدوث لعملية تصور ، أي دون حدوث رؤية أو فهم لشيء ما " بوصفه شيئاً

---

* يرى كانط أن الجمال (سواء كان منتمياً إلى الطبيعة أم إلى الفن) يمكن وصفه بأنه تعبير عن أفكار جمالية . ولكن التعبير عن الفكرة الجمالية في حالة جمال الفن يكون بواسطة تصور ما عن الموضوع ، أما في حالة جمال الطبيعة فإن التأمل الخالص - القائم على رؤية حدسية لاتستعين بأى تصور للموضوع المقصود - يكون وحده كافياً لتوصيل الفكرة الجمالية عن الموضوع بوصفه تعبيراً . **See : op. cit., Sec. 51, p. 183 f.**

ما ". ولكن هذا وصف دقيق لحالة نهائية فحسب . فهذا الوصف يعمل على بيان أننا حينما نصادف أشباعاً جمالياً إزاء شيء ما ، فإننا لانربطه بمعنى ما يمكن توصيله في كلمات تصورية .

ولكن هذا ليس هو القضية التي نبحثها الآن . فقضيتنا تتعلق بالبحث في ماهية الفن . ومن المؤكد أننا لانفكر هنا أصلاً في الأشكال الثانوية من الفنون والحِرف التزيينية . حقا إن المصممين قد يكونون فنانين ذوي شأن ، ولكنهم باعتبارهم مصممين، يقومون بأداء عمل نفعي . ذلك أن كانط قد عرَّف الجمال على الأصالة باعتباره " جمالاً خالصاً " **free beauty** ، وهو ما يعنى - بلغة كانط - جمالاً خالصاً من التصور ومن المضمون ذى الدلالة [25] . وبالطبع فإنه لم يكن يعني أن إبداع مثل هذا الجمال الخالص من المضمون ذي الدلالة يمثل نموذج الفن . فالحقيقة أننا في حالة الفن نجد أنفسنا محصورين بين الجانب المرئي الخالص الذي يُقدَّم للمشاهد من خلال " الاستبصار " **the "in-sight" (Anbild)** - على نحو ما أسميناه - وبين المعنى الذي يفهمه ذهننا على نحو غامض في العمل الفني . ونحن ندرك هذا المعنى من خلال المضمون الذى يجلبه لنا كل لقاء بالعمل الفني . فمن أين يأتي هذا المعنى ؟ ما هو ذلك الشيء الإضافي الذى بفضله يصبح الفن ما هو عليه لأول مرة ؟ إن كانط لم يشأ أن يُعرِّف هذا الشيء الإضافي باعتباره مضموناً . والحقيقة أن هناك - كما سنرى - مبررات وجيهة تجعل هذا الأمر مستحيلاً بالفعل . إلا أن الإنجاز العظيم لكانط يكمن في تجاوزه للنزعة الشكلانية المحضة " لحكم الذوق الخالص " **pure judgment of taste** ، وتجاوزه " لموقف الذوق " لصالح "موقف العبقرية" [26] . والواقع أن مفهوم العبقرية كان هو الاسم الذي أطلقه القرن الثامن عشر على إنجاز شكسبير ، وانتهاكه لقواعد الذوق التى قد أرستها الكلاسيكية الفرنسية . فلقد عارض لسنج **Lessing** - على

سبيل المثال - الجماليات الكلاسيكية للقواعد المستمدة من التراجيديا الفرنسية ، رغم أن معارضته كانت في صورة أحادية الجانب للغاية ، واحتفي بشكسبير باعتباره صوت الطبيعة التي تبلغ روحها الإبداعية من خلال العبقرية [27] . والواقع أن كانط أيضاً قد فهم العبقرية باعتبارها قوة طبيعية . فقد وصف العبقري بأنه " محبوب الطبيعة " الذي يبدع بذلك - مثل الطبيعة - شيئاً ما يبدو كما لو كان قد صُنع وفقاً لقواعد، دون أن يكون هناك مع ذلك انتباه واعٍ لهذه القواعد * [28] وعلاوة على ذلك ، فإن العمل [المبدَع] يبدو أشبه بشيء ما غير مسبوق قد أُنتج وفقاً لقواعد لم تتشكل بعد . فالفن هو إبداع لشيء ما نموذجي لم ينتج من مجرد اتباع القواعد . ومن الواضح أن هذا التعريف للفن بوصفه إبداع العبقرية ، لايمكن حقاً أن ينفصل أبداً عن الطبيعة المتجانسة للشخص الذي يَخبُر الفن . فهناك نوع من التلاعب الحر يمارس فعله في كلتا الحالتين .

فلقد وصف كانط الذوق أيضاً باعتباره تلاعباً مماثلاً بالخيال والذهن . فهو نفس التلاعب الذي نلقاه في إبداع العمل الفني ، وإن كان بتكثيف مختلف. فهنا فقط يتم الإفصاح عن المضمون ذي الدلالة من خلال النشاط الإبداعي للخيال ، حتى إنه يبزغ للذهن ، أو إنه - على حد تعبير كانط - يتيح لنا «أن نواصل التفكير في أن هناك الكثير مما لايمكن أن يقال» [29] . وبالطبع فإن هذا لايعني أن نُسقط فحسب تصورات على التمثل الفني الماثل أمامنا. لأن مسلكنا عندئذ سوف يعني إدراج المعطى بطريقة حسية تحت التصور الكلي ، باعتباره حالة ممثلة لهذا الكلي . وليس هذا بطبيعة الخبرة الجمالية . بل على العكس من ذلك ، فإن هذه التصورات «يتردد صداها»[30] - على

* يتحدث كانط أيضاً عن الخيال المبدع باعتباره قوة فعالة تبدو كما لو كانت قادرة على إبداع طبيعة ثانية من المادة التي تمدنا بها الطبيعة الفعلية See : Kant, *op. cit.*, sec. 49, p. 176 .

حد تعبير كانط - فقط في حضور العمل الفني الفردي الجزئي . وهذه العبارة الكانطية الجميلة متأصلة في اللغة الموسيقية للقرن الثامن عشر ، وبوجه خاص في لغة الآلة الموسيقية الأثيرة في ذلك العصر ، آلة الكلافيكورد clavichord ** التي أبدعت تأثيراً خاصاً من التردد الصوتي المعلّق إذ أن النغمة تواصل ترددها لفترة طويلة بعد توقيعها . ومن الواضح أن كانط يقصد أن التصور يعمل كنوع من لوحة مفاتيح موسيقية قادرة على الإفصاح عن التلاعب بالخيال . وإلى هذا الحد ، فالأمر مُرضٍ . والمثالية الألمانية بوجه عام قد فطنت أيضاً إلى مظهر المعنى أو إلى الفكرة - أو إلى ماشئت من الأسماء الأخرى التي يمكن إطلاقها هنا - دون أن تجعل بذلك التصور هو البؤرة الحقيقية للخبرة الجمالية . ولكن هل يكون هذا كافياً لحل مشكلتنا فيما يتعلق بالوحدة التي تربط معاً التقليد الفني الكلاسيكي والفن الحديث ؟ كيف يمكن أن نفهم الأشكال المبتكرة من الفن الحديث في تلاعبها المستهتر بالمضمون ، لدرجة أن كل توقعاتنا يتم إحباطها على الدوام ؟ وكيف لنا أن نفهم حتى مايصفه الفنانون المعاصرون - أوتيارات معينة من الفن المعاصر - على أنه " أحداث " أو على أنه ضد الفن anti-art ؟ كيف لنا أن نفهم ذلك الذي يفعله دوشامب Duchamp * حينما يعرض فجأة شيئاً من موضوعات

---

* آلة معروفة في عصر الباروك ، وهى بمثابة الجد لآلة البيانو الذي يختلف عنها باحتوائه على كاتم للتردد الصوتي لفترة طويلة

** يعد مارسل دوشامب - مع ياسبر جونز Jasper Jones وليشتنشتين Roy Lichten-stein - أبرز ممثلي فن البوب Pop art أو الفن الجماهيرى popular art ، وهو حركة فنية نشأت فيما بين سنتي 1956-1966 انطلاقاً من مبادئ الحركة الطليعية الجديدة the new avant garde التي تدعو إلى التعامل مع عالم الأشياء والأفكار والعادات الذي يحيا فيه الإنسان . ومن هنا يميل أسلوب فن البوب إلى استخدام الأشياء التي يستعملها ويعايشها الإنسان في عملية التشكيل الفني : كالأقمشة وقصاصات الصحف والمجلات وعلب وزجاجات المواد الغذائية .. إلخ . وقد اهتم هذا الأسلوب الفني بالدعاية والإعلانات ، وساعد على انتشاره تزايد الاهتمام بالأفكار التجارية والاقتصادية ، وبالإعلانات ، وانتشار الصحف .

الحياة اليومية بذاته ؛ وبذلك فإنه يُحدث فينا نوعاً من الصدمة الجمالية ؟ إننا لانستطيع أن نستبعد هذا ببساطة باعتباره مجرد هراء ؛ لأن دوشامب قد أظهر لنا شيئاً ما يتعلق بأحوال الخبرة الجمالية . وإذا ما وضعنا في حسباننا الممارسة التجريبية للفن اليوم ، فكيف يمكن لنا أن نتوقع عوناً من علم الجمال الكلاسيكي؟ من الواضح أننا يجب أن نرتد إلى خبرات إنسانية أكثر أولية لتعيننا هنا . فما هو الأساس الأنثروبولوجي لخبرتنا بالفن ؟ إنني أود أن أظهر هذه القضية بالاستعانة بمفاهيم اللعب **play** ، والرمز **symbol** ، والاحتفال **festival** .

1

إن مفهوم اللعب له أهمية خاصة في هذا المقام . وأول شيء ينبغي أن نوضحه لأنفسنا هو أن اللعب وظيفة أولية جداً للحياة الإنسانية ، لدرجة أن الحضارة تكون أمراً غير متصور تماماً بدون هذا العنصر . ولطالما أكد مفكرون من أمثال هوزنجا **Huzinga** وجارديني **Guardini** - علاوة على آخرين - على أن عنصر اللعب يكون متضمناً في الممارسات الطقسية والدينية للإنسان [31] . وإنه لجدير بنا أن ننظر عن قرب أكثر فيما هو معطى بشكل أساسي في اللعب الإنساني وفي بنياته ، لكي نكشف عن عنصر اللعب بوصفه دافعية حرة ، بدلاً من أن نصفه بطريقة سلبية على أنه مجرد تحرر من الغايات الخاصة . فمتي نتحدث عن اللعب ، وماالذي يكون مقصوداً حينما نفعل ذلك ؟ من المؤكد أن أول شيء هنا هو ذلك الكر والفر للحركة المتكررة باستمرار - وما علينا هنا سوى أن نتبصر تعبيرات معينة من قبيل : " تلاعب بالضوء " و"تلاعب الأمواج " ، لنجد فيها ذلك المجيء والذهاب المستمر ، والتراجع والتقدم ، تلك الحركة التي لايقيدها أي هدف . ومن

الواضح أن ما يميز حركة التراجع والتقدم هذه ، هو أن لا أحد من طرفي هذه الحركة يمثل الهدف الذي سوف تتوقف عنده . وفضلاً عن ذلك ، فإنه مما ينتمي بوضوح لهذه الحركة هو أن هناك مجالاً معيناً لحرية الفعل . وفي هذا الأمر الكثير مما يدعونا إلى النظر في قضية الفن . إن حرية الحركة هذه ، هي على ذلك النحو الذي يلزم معه أن تكون لها صورة الحركة الذاتية . ولقد وصف أرسطو الحركة الذاتية - معبراً بذلك عن فكر اليونان بوجه عام - باعتبارها أخص ما يميز الموجودات الحية [32] . فما يكون حياً ، إنما ينطوي في باطنه على مصدر حركته ، وتكون له صورة الحركة الذاتية. وإذن فاللعب - من حيث هو حركة ذاتية لاتسعى إلى تحقيق أي غاية أو غرض خاص - يبدو شبيهاً إلى حد كبير بالحركة من حيث هي حركة ، أي أنه يكشف عن ظاهرة فائض النشاط ، أي ظاهرة تمثيل ذاتي حي . والواقع أن هذا هو بالضبط ما نشاهده في الطبيعة - في لعب البعوض الصغير على سبيل المثال ، أو في كل الأشكال الدرامية الحية من اللعب التي نلاحظها في العالم الحيواني ، وخاصة بين صغار الحيوان . وكل هذا ينشأ عن الطابع الأساسي من فائض النشاط ، الذي يحاول جاهداً أن يعبر عن ذاته في الوجود الحي . والشيء المميز للعب الإنساني إذن ، هو قدرته على احتواء عقلنا - أي احتواء تلك القدرة الإنسانية الفريدة التي تتيح لنا أن نضع لأنفسنا أهدافنا وأن نقتفيها بطريقة واعية - والتغلب على تلك القدرة العقلانية الهادفة . لأن الخاصية الإنسانية التي توجد على وجه الخصوص في اللعب الذي نمارسه ، إنما هي الترتيب الذاتي والنظام الذي نفرضه على حركاتنا أثناء اللعب ، كما لو كانت هناك أغراض خاصة متضمنة في ممارستنا للعب ؛ تماماً مثلما هو الحال بالنسبة للطفل - على سبيل المثال - الذي يحسب عدد المرات التي يستطيع فيها تنطيط الكرة على الأرض قبل أن يفقد السيطرة عليها .

وفي هذا الشكل من النشاط اللاغرضي ، فإن العقل ذاته هو الذي يضع القواعد . فالطفل يكون مبتئساً إذا ما افتقد السيطرة على الكرة عند النطة العاشرة ، ويكون منتشياً إذا ما استطاع أن يُبقي عليها حتى النطة الثلاثين . وهذه العقلانية اللاغرضية **nonpurposive rationality** في اللعب الإنساني ، هى سمة مميزة للظاهرة التي سوف تقدم لنا مزيداً من العون هنا . ومن الواضح هنا – وخاصة في ظاهرة التكرار ذاتها – أن الهوية أو المماثلة الذاتية تكون مقصودة . فالسعي إلى تحقيق هدف ما ، هو بلاشك نشاط لاغرضي ، ولكن هذا النشاط ذاته يكون مقصوداً . فهذا النشاط ذاته هو ما يهدف إليه اللعب . وعلى هذا النحو فإننا نقصد بالفعل شيئاً ما بنشاط وطموح والتزام عميق . وتلك خطوة على الطريق نحو الاتصال الإنساني ؛ فإذا كان يوجد شيء ما متمثلاً هنا – حتى ولو كان حركة اللعب ذاتها فحسب – فإنه من الصحيح أيضاً القول بأن المشاهد "يقصده " ، تماماً مثلما أنني في فعل اللعب أقف في مواجهة نفسي بوصفي مشاهداً . فوظيفة تمثل اللعب النهائية هي تأسيس حركة اللعب المحددة بطريقة مُعينة ، وليس مجرد تأسيس أي حركة كانت . وهكذا فإن اللعب يكون في النهاية بمثابة تمثل الذات لحركتها الخاصة في اللعب .

وينبغي أن أضيف على الفور : أن مثل هذا التعريف لحركة اللعب يعني ، علاوة على ذلك ، أن فعل اللعب يتطلب دائماً " لعباً مشتركاً مع " . فحتى المشاهد الذي يشاهد طفلاً يمارس اللعب ، لن يستطيع على الأرجح أن يفعل شيئاً آخر سوى المشاركة . فإذا ما كان هذا المشاهد "يتابع اللعب " ، فإن هذا لايعني شيئاً آخر سوى فعل المشاركة ***participatio*** ، أي مشاركة باطنية في هذه الحركة المتكررة . وهذا الأمر يكون واضحاً تماماً في أشكال اللعب الأكثر تطوراً : ويكفي هنا أن نلاحظ في التلفزيون – على سبيل المثال –

جمهور المشاهدين لمباراة في التنس وهم يلوون أعناقهم . فلا أحد يستطيع أن يتحاشى المشاركة في لعب المباراة .وهناك جانب هام آخر للعب بوصفه نشاطاً اتصالياً - فيما يبدو لي - وهو أن اللعب لا يعترف في الحقيقة بالمسافة التي تفصل بين الشخص الذي يلعب والشخص الذي يشاهد اللعب . فمن الجلي أن المشاهد هو أكثر من مجرد ملاحظ يرى ما يحدث أمامه ، بل إنه بالأحرى يكون جزءاً من هذا الذي يحدث ، طالما أنه " يشارك " بالمعنى الحرفي للكلمة . وبالطبع فإننا من خلال هذه الأشكال البسيطة من اللعب ، لم نصل بعد إلى مستوى لعب الفن . ولكنني أود أن أكون قد أظهرت أنه مجرد خطوة انتقالية من الرقص الطقسي إلى التنظيم الاحتفالي الطقسي المتخذ صورة التمثل . ومن هذه الخطوة يتم الانتقال إلى حالة تحرر التمثل في المسرح - على سبيل المثال - الذي انبثق من هذا السياق الطقسي . أو إلى حالة الفنون البصرية visual arts التي نشأت وظيفتها الزخرفية والتعبيرية من سياق الحياة الدينية . فكل هذه الأشكال تتداخل مع بعضها بعضاً . وهذا التواصل يعضده عنصر مشترك في اللعب على نحو ما تناولناه من قبل ، أعني أنه في اللعب يكون هناك شيء ما مقصوداً بوصفه شيئاً ما ، حتى وإن لم يكن هذا الشيء متصوراً ونافعاً أو غرضياً ، وإنما مجرد تنظيم للحركة خالص ومستقل بذاته .

وأنا اعتقد أن هذه النقطة بالغة الأهمية بالنسبة للتناول المعاصر للفن الحديث . وما يهمنا هنا في النهاية ، إنما هو قضية العمل الفني . إن إحدى البواعث الأساسية للفن الحديث ، كانت هى الرغبة في تحطيم المسافة التي تفصل المشاهدين ، أي " المستهلكين " ، والجمهور ، عن العمل الفني . وما من شك في أن معظم الفنانين المبدعين المهمين في الخمسين سنة الأخيرة قد ركزوا كل جهودهم على تحطيم هذه المسافة ذاتها . ويكفي هنا أن نتأمل

نظرية المسرح الملحمي لدى بريخت Brecht ، الذي ناضل ضد عملية استغراقنا في عالم مسرحي حالم ، باعتباره بديلاً هزيلاً للوعي بالتضامن الإنساني والاجتماعي . فهو قد حطم عن قصد واعٍ واقعية المشهد المسرحي ، ومتطلبات التشخيص المعتادة ، وباختصار حطم هوية كل شيء قد اعتدنا توقعه من المسرحية . ولكن هذه الرغبة في تحويل مسافة المشاهد [من العمل] إلى تورط المشارك [في العمل] ، هو أمر يمكن أن نعاينه في كل شكل من أشكال التجريب الحديث في الفنون .

هل يعني ذلك أن العمل الفني ذاته لم يعد له وجود ؟ الواقع أن كثيراً من الفنانين المعاصرين ـ وكذلك المنظّرين من علماء الجمال الذين يتبعونهم ـ يرون الموقف على هذا النحو ، وكما لو كان مسألة تتعلق بنبذ وحدة العمل الفني . ولكننا إذا ما استرجعنا فحسب النتائج التي انتهينا إليها عن اللعب الإنساني ، لاكتشفنا أن هناك حتى في حالة اللعب الإنساني خبرة عقلانية أولّية تتمثل في مراعاة القواعد التي يتم توصيفها ذاتياً ، على نحو مايبدو ذلك ـ علي سبيل المثال ـ في التماثل التام الذي يأتي عليه كل ما نحاول إعادته من اللعب . وهنا نجد أن هناك شيئاً ما يشبه الهوية الهرمنوطيقية كان يمارس تأثيره بالفعل ، شيئاً ما حصيناً بشكل مطلق في لعب الفن . ومن الخطأ أن نظن أن وحدة العمل الفني تعني أن العمل يشكل مجالاً منغلقاً على نفسه بمنأي عن الشخص الذي يتجه إليه أو يتأثر به . فالهوية الهرمنوطيقية للعمل يرتكز أساسها على نحو أعمق من هذا بكثير جداً . فحتى الخبرات العابرة والفريدة تماماً تكون مقصودة من حيث هويتها الذاتية ، عندما تظهر أو تُقيَّم كخبرة جمالية . ولنتخذ مثالاً على ذلك حالة ارتجال العزف على الأورغن . إن الارتجال الفريد لن يتكرر سماعه أبداً مرة أخرى . فمن العسير على عازف الأورغن نفسه أن يعرف بعد أن يفرغ من عزفه الكيفية التى نفذ بها

هذا العزف ؛ وليس هناك أي شخص قد دون هذا العزف . ومع ذلك ، فإن كل شخص يقول لسان حاله : " لقد كان هذا تفسيراً أو ارتجالاً بارعاً " ، أو قد يقول في مناسبة أخرى : " لقد كان الارتجال عديم الإحساس هذه المرة " . فما الذي نعنيه حينما نقول مثل هذه العبارات ؟ من الواضح أننا نشير بهذه العبارات إلى العزف المرتجل . فهناك شيء ما " يمتثل " أمامنا ، شيء أشبه بعمل فني وليس مجرد تمرين لأصابع عازف الأورغن . وإلا فإننا ما كان يحق لنا أبداً أن نسوق أحكاماً على امتيازه أو قصوره . وهكذا فإن الهوية الهرمنوطيقية هي ما يؤسس وحدة العمل . فلكي أفهم شيئاً ما ، فإنني يجب أن أكون قادراً على معرفة هويته . فلقد كان هناك شيء ما سقت عنه أحكاماً وفهمته . فأنا أعرف شيئاً ما على النحو الذي كان عليه أو على النحو الذي يكون عليه ، وهذه الهوية وحدها تؤسس معنى العمل .

وإذا كان هذا صحيحاً - وأنا أعتقد أن كل شيء يؤيده - فلن يكون هناك أي نوع من الإنتاج الفني لا يقصد ***intend*** ما ينتجه ليكون ما هو عليه . وهذه الحقيقة تؤيدها حتى أكثر الأمثلة مبالغةً عن موضوع ما من موضوعات الحياة اليومية - كحامل متحرك للقوارير على سبيل المثال - عندما يكشف فجأة أمام ناظرينا عن ذلك التأثير العظيم باعتباره عملاً فنياً . فمثل هذا الموضوع له طابعه المحدد متمثلاً فيما أنتجه من تأثير . ومن المرجح تماماً أنه لن يبقى عملاً خالداً على نحو ما يكون عمل كلاسيكي خالد ، ولكنه بالتأكيد يعد "عملاً" من حيث هويته الهرمنوطيقية . إن مفهوم العمل الفني ليس على الاطلاق مرتبطاً بنموذج كلاسيكي للهارموني . فحتى إذا كانت الأشكال التي يتم فيها تحقق هوية إيجابية ما تكون أشكالاً مختلفة تماماً ، فإنه مازال علينا أن نتساءل عما يحدث هناك بالفعل ليجعل العمل يخاطبنا . ولكنْ مازال هناك جانب آخر . فإذا كانت هوية العمل على النحو الذي

ذكرناه ، فإن عملية التلقي والخبرة الأصيلة بعمل فني ما يمكن أن توجد فقط بالنسبة للشخص الذي " يشارك في اللعب " ، أي الذي يستعرض العمل على نحو فعال بنفسه . فكيف إذن يحدث هذا بالفعل ؟ من المؤكد أن هذا لايحدث ببساطة من خلال حفظ شيء ما في الذاكرة . ففى هذه الحالة الأخيرة سيكون هناك مجال لتحقق هوية ذاتية للعمل ، ولكن دون ذلك الشعور الخاص من الرضا الذي بفضله يعني العمل شيئاً ما بالنسبة لنا . فما الذي يمنح العمل هويته بوصفه عملاً ؟ ما الذي يجعل العمل على هذا النحو يتصف بما أسميناه هوية هرمنوطيقية ؟ من الواضح أن هذه الصيغة الأخيرة تعني أن هوية العمل تكمن على وجه التحديد في أن هناك شيئاً ما يكون مقدماً "ليُفهَم " ، أي أنه يطالبنا بأن نفهم ما يقوله " أو "يقصده " . فالعمل يعلن تحدياً ينتظر منا التصدي له . فهو يتطلب رداً - رداً يمكن أن يمنحه فقط الشخص الذي قبل التحدي . وهذا الرد يجب أن يكون رده الخاص ، وأن يُقدَّم على نحو فعال - فالشخص المشارك هو شخص ينتمي إلى اللعب .

إننا جميعاً نعرف من خبرتنا أن زيارة متحف ما - على سبيل المثال - أو الاستماع إلى حفل موسيقي ، لهى مهمة تتطلب نشاطا روحياً وعقلياً عميقاً . فما الذي نفعله في مثل هذا الموقف ؟ من المؤكد أن هناك اختلافات هنا : فنحن في إحدى هاتين الحالتين نتعامل مع فن مُعاد الإنتاج **reproductive art** ، بينما في الحالة الأخرى لايكون هناك شيء يُعاد إنتاجه - فالأعمال الأصلية تكون معلقة على الجدار في مواجهتنا مباشرة . ومع ذلك ، فإننا بعد تجولنا في متحف ما ، لانغادره بنفس الإحساس بالحياة الذي كان لدينا حينما دخلناه . فإذا كان قد تحقق لنا بالفعل خبرة فنية أصيلة بما شاهدناه ؛ فإن العالم عندئذ يصبح أكثر إشراقاً وأخف ثقلاً .

وهذا التعريف للعمل بوصفه بؤرة عملية التعرف والفهم ، إنما يعني أيضاً أن مثل هذه الهوية التي تكون للعمل ترتبط إرتباطاً وثيقاً بحالة من التباين والاختلاف . فكل عمل فني يترك للشخص الذي يستجيب له منطقة حرة معينة ، مساحة يملؤها بنفسه . وبإمكاني أن أوضح هذا حتى بالنسبة للمفاهيم النظرية الأكثر كلاسيكية . فكانط على سبيل المثال له نظرية جديرة بالاعتبار. فهو قد دافع عن النظرة التي ترى أن الشكل في فن التصوير يكون وسيلة للجمال . ومن ناحية أخرى ، فإن اللون يكون مفترضاً باعتباره منبهاً فحسب، أي باعتباره مسألة تأثير حسي تظل ذاتية ؛ ومن ثم لاتكون لها أية علاقة بالتشكيل الفني أو الجمالي الأصيل للون [33] . إن أي فرد يكون لديه شيء من المعرفة بالفن الكلاسيكي الجديد neoclassical art - كفن ثورفالدسن * على سبيل المثال - سوف يسلم بأنه طالما كان الفن الكلاسيكي الجديد ذو اللون المرمري الشاحب موضع اهتمامنا ، فإن الخط والتشكيل والشكل يكونون في الصدارة . فمن الواضح إذن أن نظرة كانط هنا محكومة تاريخياً . فنحن لاينبغي أن نسلم أبداً بأن الألوان تؤثر فينا بوصفها منبهات. ونحن نعرف جيداً على نحو تام أنه من الممكن تماما أن نشكل بناءً بالألوان ، وأن التركيب الفني لايكون بالضرورة محصوراً في نطاق الخط ومحيط الشكل على نحو ما يُستخدمان في فن الرسم **. غير أن ما يشغلنا هنا ليس هو

---

* برتل ثورفالدسن Bertel Thorvaldsen (1768-1884) : نحات دانماركي شهير ، يعد واحداً من رواد الحركة الكلاسيكية العالمية الجديدة ، إذ يبدو في أعماله ملامح الكلاسيكية الجديدة التي تنزع نحو الارتداد إلى اليونان بدلاً من روما . ويعد عمله" المسيح " من أشهر أعماله المتأخرة التي تعكس فنه بوضوح .

** من المعروف أن هناك اختلافاً بين فن الرسم drawing وفن التصوير painting من حيث وسائطهما المادية ؛ وبالتالي من حيث إمكانياتهما التعبيرية . فالوسيط الأساسي للرسم هو الخط ومحيط الشكل، أما في التصوير فهو اللون والضوء .وبالتالي فإذا كان الرسم يؤسس الصورة باستخدام الخط ، فإن فن التصوير يستطيع أن يؤسس الصورة باستخدام اللون وحده (كما في التلوين الخالص) أو من خلال الإيحاءات التي يضفيها اللون على موضوع اللوحة . ومن الواضح أن موقف كانط هنا كان يسعى إلى التأكيد على أولية الصورة أو الشكل كبناء =

النظرة أحادية الجانب لدى مثل هذا الذوق المحكوم تاريخياً . فالشيء المثير للاهتمام هنا هو ما يهدف إليه كانطٌ في وضوح . فما هو ذلك الذي يعد طابعاً مميزاً بوضوح فيما يتعلق بالشكل ؟ الإجابة هي أننا يجب أن نقتفي أثر الشكل على نحو مانراه ؛ لأننا يجب أن نركبه على نحو فعال ـ فهو شيء ما يتطلبه كل تركيب سواء كان رسماً بالخط أو موسيقى ، وسواء كان في الدراما أم في القراءة . وهناك نشاط تزاملي مستمر يوجد هنا * . ومن الواضح أن هوية العمل هي على وجه التحديد مايدعونا إلى هذا النشاط . وهذا النشاط ليس تعسفياً ، بل موجهاً ؛ وكل الإدراكات الممكنة تكون موجهة نحو مخطط معين .

لنتأمل حالة الأدب . ويرجع الفضل إلى الفيلسوف الفينومينولوجي البولندي العظيم رومان إنجاردن **Roman Ingarden** في أنه أول من كشف هذا [34] . ما هي ـ على سبيل المثال ـ الوظيفة الإيحائية للرواية ؟ وسوف اتخذ هنا مثالاً مشهوراً : **الإخوة كرامازوف** ***The Brothers Karamazov***[35]. يقدم لنا دوستويفسكى **Dostoevsky** هنا وصفاً معيناً : «إنني أستطيع رؤية درَج السلم السفلى الذي تدهور عليه زمردياكوف . أين يبدأ ، وكيف يزداد إظلاماً ، ثم يتجه يساراً . إن كل هذا واضح بالنسبة لي كأوضح ما تكون رؤى العيان ، ومع ذلك فإنني أعرف أيضاً أنه لا أحد غيرى "يرى" السلم على نحو ما أراه » . ولكن أي فرد يكون متلقياً لهذا السرد المتقن سوف " يرى " السلم في أوضح صورة متعينة ، وسيكون مقتنعاً بأنه يراه على نحو ما يكون بالفعل . تلك هي المساحة المفتوحة التي تقدمها

= عقلانى يتطلب تفسيراً وفهماً ، أى يتطلب نشاطاً هرمنوطيقياً بلغة جادامر الذى سوف يبين ذلك في السطور التالية .

* أى نشاط من جانب المشاهد أو المتلقي عموما الذي يشارك الفنان المبدع في إعادة تركيب الشكل أو الصورة . وهذا ما كان يمكن أن يحدث لو لم تكن للعمل هوية ذاتية ، أى صورة باطنية خاصة به .

اللغة الإبداعية ، والتي نملؤها باتباع ما يوحي به الكاتب* . والأمر شبيه بهذا في الفنون البصرية . فهنا يتطلب الأمر فعلاً تأليفياً يجب علينا من خلاله أن نربط ونجمع بين جوانب مختلفة عديدة . فنحن ـ كما نقول ـ " نقرأ " لوحة مثلما نقرأ نصاً . نحن نبدأ " بتفسير شفرة " لوحة كأنها نص . ولم يكن التصوير التكعيبي Cupist painting هو أول من ألقى على عاتقنا بهذه المهمة، رغم أنه قد فعل ذلك بطريقة متطرفة بالغة العنف ، حينما تتطلب منا أن نضيف الوجوه والجوانب المختلفة لنفس الشيء واحداً فوق الآخر ؛ لكي ننتج في النهاية على نسيج اللوحة الشيء مصوراً من كل وجوهه ، وبذلك فإننا ننتجه في تشكيل نابض بالحياة .كلا ، فليس فحسب عندما نكون في مواجهة بيكاسو Picasso وبراك Braque وكل التكعيبيين الآخرين المعاصرين لهم ، يكون علينا أن " نقرأ " اللوحة . فالأمر يكون دائماً على هذ النحو. فالشخص الذي يعبر عن إعجابه بعمل شهير لتيتيان Titian أو فلاسكيز Velazquez يصور حاكماً أو آخر من أسرة هابسبورج Habsburg** وقد امتطى صهوة جواده ، بأن يحدث نفسه قائلاً : " أي نعم ، ذلك هو شارل الثامن" *** ـ مثل هذا الشخص لم ير بالفعل أي شيء في اللوحة على الإطلاق . فالمسألة بخلاف ذلك هي مسألة بناء اللوحة ، كما

* يسمى إنجاردن هذه المساحة المفتوحة " بمواضع اللاتحدد أواللاتعيُّن " في بنية العمل الأدبي ، وهى المواضع التي يملؤها القاريء من خلال " عملية تعيين " concretization . انظر تفصيل ذلك في كتابنا : الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، الباب الرابع.

** أسرة حاكمة للنمسا والمجر وأسبانيا والأمبراطورية الرومانية المقدسة أيضاً ، في فترات متفاوتة تمتد من عام 1278 - 1918 .

*** الإحالة هنا إلى لوحة تيتيان (1487-1576) المسماة " شارل الثامن" والتي يصور فيها تيتيان شارل الثامن ممتطياً ظهر جواد في معركة مولبيرج Muhlberg ، وقد أضفى فيها على شارل هيبة امبراطورية طاغية ، وقد لقي هذا استحسان بالغ من جانب شارل ، حتى إنه جعل تيتيان مصوراً للبلاط ، ويرجع تاريخ اللوحة إلى سنة 1548 ، وهى من مقتنيات متحف برادو Prado بمدريد .

لو كان ذلك قراءة لها كلمة بكلمة ، حتى يمكن بعد هذا البناء الضروري أن تأتلف كلوحة يتردد المعنى في أرجائها. إنها ترسم صورة شخصية لحاكم عالمي لن تغرب الشمس عن أمبراطوريته أبداً .

وهكذا فإن ما أود أساساً أن أقوله هو ذاك : إن هناك دائماً إنجازاً تأملياً وعقلياً متضمناً في الفن ، سواء كنت مهتماً بالأشكال التقليدية للفن التي آلت إلينا ، أو كنت أواجه تحدياً من جانب الأشكال الحديثة للفن . فالتحدي الذي يواجهنا به العمل يحفز إنجاز العقل البنائي على القيام بدوره .

ولهذا السبب ؛ فإنه يبدو أننا نقيم تقابلاً خاطئاً حينما نعتقد أن هناك فناً ماضياً يمكن الاستمتاع به ، وفناً حاضراً من المفترض فيه أنه يرغمنا على أن نشارك فيه عن طريق استخدامه المراوغ للتكنيك الفني . ولقد قدمنا مفهوم اللعب لنبين على وجه التحديد أن كل فرد متضمن في اللعب يكون مشاركاً. وينبغي كذلك أن يصدق القول على لعب الفن بأنه من حيث المبدأ لا يكون هناك أي انفصال جذري بين العمل الفني والشخص الذي يحدث العمل في خبرته . وهذا هو ما قصدته في دعواي المشددة بأننا يجب أيضاً أن نتعلم كيف نقرأ الأعمال الفنية الكلاسيكية الأكثر ألفة بالنسبة لنا وفقا للمعنى التقليدي الذي تأتي مشبّعة به . غير أن القراءة لا تعني مجرد التقصي أو الاستيعاب لكلمة ما تلو الأخرى ، وإنما هي تعني في المقام الأول إجراء حركة هرمنوطيقية مستمرة وموجهة بتوقع الكل ، وتُملأ في النهاية بالجزئي أثناء عملية تحقق المعنى الكلي. وحسبنا أن نتأمل ما الذي يصبح عليه الأمر عندما يقرأ شخص ما بصوت عال ، حتى إنه لم يفهم شيئاً مما قرأه . وبالمثل لا يمكن لشخص آخر أن يفهم حقاً ما يقرأ بصوت عال .

وهوية العمل الفني ليست مضمونة الكفالة بواسطة أية معايير كلاسيكية أو شكلية ، وإنما هي تبقى مأمونة عن طريق تعهدنا بأن نحمل على عاتقنا

مهمة بناء العمل . وإذا كان هذا هو معنى الخبرة الجمالية ، فإننا ربما نتذكر إنجاز كانط الذي برهن على أنه لامجال هنا لإخضاع أو إدراج عمل فني ما بكل جزئيته الحسية تحت تصور ما من التصورات . ولقد عبر عن هذا ذات مرة ريتشارد هامان **Richard Hamann** ، حينما ذهب إلى القول بأن القضية هنا هي قضية « استقلال دلالة المضمون المدرك حسيا » [36] . وهو كان يعني بذلك أن الإدراك الحسي هنا لم يعد مطموراً ببساطة داخل سياق الحياة اليومية الذي يمارس فيه هذا الإدراك وظيفته ، وإنما هو يعبر عن ذاته ويقدم نفسه وفقاً لدلالته الخاصة . وبطبيعة الحال فإننا يجب أن نكون على بينة مما يعنيه الإدراك الحسي إذا أردنا فهم المعنى الكامل والصحيح لهذه الصيغة . إن الإدراك الحسي لا يجب فهمه على اعتبار أن " القشرة المحسوسة من الأشياء" هي كل ما يمكن حسابه جمالياً ، وهي النظرة التي تظل مألوفة – فيما يرى هامان – في الفترة الأخيرة من الانطباعية . فالإدراك الحسي لشيء ما لايعني أن نضم معاً على نحو تام انطباعات حسية متفرقة ، ولكنه بالأحرى يعني – كما تعبر عن ذلك الكلمة الألمانية الرائعة ***wahrnehmen*** – " أن تدرك شيئاً ما بوصفه حقيقياً " . ولكن هذا يعني أن ما يكون مقدما للحواس إنما يُرى ويفهم بوصفه شيئاً ما . وحيث إن هناك في الاعتقاد الذي نتبناه بوجه عام تصوراً غير سديد ودوجماطيقياً عن الإدراك الحسي بالنظر إليه كمعيار جمالي، فقد أخترت في بحوثي الخاصة تعبيراً مغايراً أكثر اتقاناً وهو " اللاتمايز الجمالي " **aesthetic nondifferentiation** ، لإظهار البنية العميقة للإدراك الحسي [37] . وأنا أقصد من وراء ذلك أن أبين أننا إذا قمنا بعملية تجريد لكل ما يخاطبنا في العمل بطريقة ذات مغزى ، وحصرنا أنفسنا كليةً في حدود التقييم " الجمالي الخالص " ، فإن مسلكنا في هذه الحالة سيكون مسلكاً ثانوياً .

إن هذا المسلك سيبدو شبيهاً بموقف ناقد في المسرح وقد انشغل تماما بمناقشة أسلوب إخراج النتاج الفني ، وبامتياز الأداءات الفردية ، ونحو ذلك . وبالطبع فإنه لمن الصواب تماماً القول بأنه كان عليه أن يفعل ذلك - ولكن العمل ذاته ، والمعنى الذي اكتسبه لأجلنا من خلال الأداء الفعلي ، لا يُستضاء بهذا الأسلوب . فالخبرة الجمالية تتأسس على وجه التحديد عندما لايكون هناك تمييز من جانبنا بين الأسلوب الخاص الذي ندرك به العمل وبين هوية العمل ذاته . وهذا الأمر لايكون صادقاً فقط بالنسبة للفنون الأدائية performing arts* وماتنطوي عليه من وسيط تعبيري وإعادة إنتاج . بل إنه لأمر صادق دائما أن العمل الفني بما هو عمل فني يظل يتحدث إلينا بطريقة فردية باعتباره نفس العمل ، حتى عندما نلتقى به في أشكال معادة ومختلفة . وحينما تكون الفنون الأدائية هي موضع اهتمامنا ، فإن هذه الهوية في التنوع يجب بالطبع أن تتحقق بطريقة مزدوجة : من حيث القدر الذي به يكون إعادة الإنتاج مفصحاً عن الهوية ، ومن حيث القدر الذي به يكون التنوع مفصحاً عن الأصل . ومن الواضح أن ما وصفته هنا بصفة " اللاتمايز الجمالي " ، إنما يؤسس المعنى الحقيقي للعب التزاملي بين الخيال والذهن الذي اكتشفه كانط في " حكم الذوق " ، وإنه لمن الصادق دوماً أننا عندما نرى شيئاً ما ، فإننا يجب أن نفكر في شيء ما حتى يمكن لنا أن نرى أي شيء على الإطلاق . ولكن هذه العملية تكون هنا لعباً حراً ، وليست موجهة نحو تصور معين . وهذا التفاعل التزاملي يرغمنا على مواجهة ما يتم بناؤه بالفعل في هذه العملية من اللعب الحر بين ملكة الخيال وملكة الذهن التصوري . فما هي طبيعة هذه الدلالة التي يمكن بها لشيء ما أن يكون موضوعاً لخبرة مليئة

* الفنون الأدائية تسمى أيضاً بفنون العرض ؛ إذ لا يمكن عرضها إلا أمام جمهور ، بل إنها تكون قابلة دائما لإعادة العرض أو الإنتاج في صور مختلفة تبعاً لاختلاف الأداء الذي يفسر العمل الأصلي في كل حالة ، ومن أمثلتها : الموسيقى والمسرح والفيلم وإلقاء الشعر .

بالمعنى ، وأن يحدث في خبرتنا على هذا النحو ؟ إنه لمن الواضح أن أية نظرية خالصة في المحاكاة أو إعادة الإنتاج ، أعنى أية نظرية في نسخ الطبيعة ، تخفق تماماً في إدراك هذه المسألة . فلا ريب أن ماهية أي عمل فني عظيم لم تقم أبداً على المحاكاة التامة والدقيقة أو التقليد المزوَّر للطبيعة . لاشك أن هناك دائما في أية لوحة إنجازاً لصياغة أسلوبية خاصة ، كما بينت ذلك فيما يتعلق بلوحة شارل الثامن لتيتيان [38] . فالجواد هنا له كيفية خاصة تذكر المرء دائماً بالجواد الهزَّار الذي كان يمتطيه في طفولته ، ثم هناك أيضاً الخلفية المتألقة والنظرة الشاخصة المتيقظة للقائد العسكري وأمبراطور هذه المملكة العظمى : إننا هنا نشاهد كيف يتفاعل كل هذا ، وكيف تنشأ الدلالة المستقلة للإدراك الحسي من هذا اللعب التزاملي . ومن الواضح أنه إذا ما سأل سائل قائلاً على سبيل المثال : هل يعد تصوير هذا الجواد أمراً موفقاً ؟ أو حتى تساءل : هل أصاب المصور في تصوير هذا الحاكم - شارل الثامن - وسحنته الخاصة ؟ فإن السائل بذلك سيكون غافلاً عن العمل الفني الحقيقي . وربما يُظهر لنا هذا المثال أن هذه المشكلة معقدة على نحو يفوق الحسبان . فما الذي نفهمه هنا إذن في حقيقة الأمر ؟ كيف يتحدث العمل إلينا ، وما الذي يخبرنا به ؟ وهنا ينبغي أن نعمل الفكر لنتذكر - كنقطة دفاع أولى ضد كل نظريات المحاكاة - أن متعة الخبرة الجمالية لاتحدث لنا فحسب حينما تكون في مواجهة الفن ، وإنما أيضاً في حضور الطبيعة . وتلك هي مشكلة " الجمال الطبيعي " **natural beauty** .

إن كانط الذي عمل على أن يظهر لنا بجلاء استقلالية علم الجمال ، كان متوجهاً أساساً نحو الجمال الطبيعي . ولا ريب أنه مما لايخلو من الدلالة أن نجد الطبيعة جميلة ؛ لأن الخبرة بالجميل هنا تكون واقعة على حدود المعجز ، حيث إن الجميل هنا يكون عليه أن يُظهر ذاته بكل قدرة الطبيعة الولَّادة ، كما

لو أن الطبيعة قد كشفت عن صورهاالجميلة لأجلنا (39) . وهناك لدى كانط تصور لاهوتي لفعل الخلق يكمن وراء هذه القدرة الإنسانية الفريدة على مواجهة الجمال الطبيعي ، ويشكل الأساس البديهي الذي يقدم كانط من خلاله إنتاج العبقري والفنان بوصفه تكثيفاً شديداً للقدرة التي تمتلكها الطبيعة من حيث هى خلق إلهي . ولكن من الواضح أن ما يعبر عنه الجمال الطبيعي يكون لامحدداً على نحو مميز . ففى مقابل العمل الفني الذي نحاول دوماً أن ندرك فيه أو نفسر شيئاً ما بوصفه شيئاً ما - حتى وإن كان من المحتمل أن نضطر للتخلي عن المحاولة - فإن الطبيعة تتحدث إلينا بطريقة ذات مغزى في نوع من الشعور اللامحدد بالخلوة . ولكن التحليل العميق لهذه الخبرة بالجمال الطبيعي يعلمنا أن هذا يكون وهماً بمعنى ما ، وأننا نستطيع أن نرى الطبيعة فقط بعيون أولئك الرجال ذوى الخبرة والدراية بالفن . فنحن نذكر - على سبيل المثال - كيف ظلت جبال الألب توصف في يوميات الأسفار في القرن الثامن عشر باعتبارها جبالاً مرعبة ، كان يُنظر إلى وحشتها القبيحة والمخيفة كشاهد على خلوها من الجمال والإنسانية والأمن الطبيعي للوجود البشرى (40) . وفي مقابل ذلك ، فإن كل فرد منا اليوم يكون مقتنعاً بأن سلاسلنا الجبلية العظمى لا تمثل فحسب الجلال ، وإنما تمثل أيضا الجمال النموذجي للطبيعة .

إن ماحدث هنا يعد أمراً واضحاً . فنحن في القرن الثامن عشر كنا نرى بعيون الخيال الذي تعلمناه في مدرسة النظام العقلاني . فقبل أن يقدم لنا طراز الحديقة الإنجليزية نوعاً جديداً من الإخلاص للطبيعة والنزعة الطبيعية ، فإن حديقة القرن الثامن عشر كانت تُشيَّد هندسياً باعتبارها امتداداً داخل طبيعة خاصة ببناء معماري بيتي . وهكذا فإننا في الحقيقة نرى الطبيعة - كما يوضح لنا المثال - من خلال النظرة التي تعلمناها بواسطة الفن . ولقد

فطن هيجل على نحو صائب إلى أن الجمال الطبيعي يكون انعكاساً للجمال الفني [41] ، حتى إننا نتعلم كيف ندرك الجمال في الطبيعة بهدى من عين الفنان وأعماله . وبالطبع فإنه يبقى السؤال عن الكيفية التي يمكن بها أن يساعدنا هذا الأمر فيما يتعلق بالموقف المتأزم للفن الحديث . ففي ضوء الفن الحديث سيكون من العسير تماماً أن نتعرف على الجمال الطبيعي في لوحة من اللوحات التي تصور الطبيعة مهما يكن من أمر توفيقها . فالحقيقة أننا اليوم نمارس خبرة الجمال الطبيعي بوصفها علاجاً مضاداً لدعاوى الإدراك الحسي الذي نتعلمه بواسطة الفن . فالجمال الطبيعي يذكرنا مرة أخرى بأن ما نقر بصحته في عمل فني ما ، ليس هو على الإطلاق ذلك النحو الذي تتحدث به لغة الفن . ولاتحددية الدلالة هي بدقة ما يخاطبنا في الفن الحديث ، ويفرض علينا أن نكون على وعي بدلالة المعنى الممثل لما نراه أمامنا [42] . فما هو المقصود بلا تحددية الدلالة هذه ؟ سوف أصف هذه المسألة بلغة " الرمز " ، وهي كلمة قد تأثر معناها بشكل حاسم بجيته **Goethe** وشيلر **Schiller** والتقليد السائد في الكلاسيكية الألمانية .

2

ما الذي تعنيه كلمة رمز **symbol** ؟ إن الأصل في هذه الكلمة أنها كانت عند اليونان لفظاً اصطلاحياً يعني " علامة تذكارية " . فكان المضيف يقدم إلى ضيفه ما يسمى بعلامة الضيافة ***tessera hospitalis*** بأن يقتسم شيئاً ما إلى نصفين . وكان يحتفظ بنصف لنفسه ، ويعطي النصف الآخر لضيفه . فلو قُدِّر أن يدخل بيت المضيف بعد مرور ثلاثين أو خمسين سنة واحد من نسل الضيف ، فإنه يمكن مطابقة القطعتين معاً مرة أخرى في فعل من أفعال التعرف . فالرمز - بمعناه الاصطلاحي الأصلي - يمثل شيئاً ما أشبه بنوع

من إذن الدخول كان مستخدماً في العالم القديم : إنه شيء ما نتعرف فيه - ومن خلاله - على شخص كان معروفاً لدينا من قبل .

وهناك في مادبة أفلاطون قصة طريفة ، أعتقد أنها تقدم لنا إيضاحاً عميقاً لنوع الدلالة التي يحتفظ بها الفن لنا . ففي هذه المحاورة يروي ارستوفانس **Aristophanes** قصة عن طبيعة الحب الذي ظل يفتتنا إلى يومنا هذا . فهو يخبرنا أن كل الموجودات كانت في الأصل مخلوقات كروية الشكل . ولكن الآلهة قد قسمتها بعد ذلك إلى نصفين لسوء سلوكها . ومنذ ذلك الحين ، فإن كل نصف - وهو ما كان ينتمي في الأصل إلى موجود حي واحد كامل - يحاول أن يصبح كلاً صحيحاً مرة أخرى . وهكذا فإن كل فرد يكون بمثابة كسرة أوعلامة للإنسان ***a symbolon tou anthropou***[43] . وهذا الترقب لأن يكون هناك نصف آخر يمكن أن يكملنا ، ويجعلنا كلاً صحيحاً من جديد ، هو ما يتم تحققه في خبرة الحب ، وهذه الصورة العميقة المتخيلة للمصاهرة الانتخابية ولزواج العقول ، يمكن نقلها إلى خبرتنا بالجميل في الفن . فمن الواضح أن ما يحدث هنا أيضا هو أن الدلالة التي ترتبط بالعمل الفني الجميل ، تشير إلى شيء ما لا يقع ببساطة في مجال مانراه على نحو مباشر ونفهمه على نحو ما يكون أمامنا بما هو كذلك . ولكن ماذا عساها أن تكون هذه الإشارة ؟ إن الوظيفة الصحيحة للإشارة هي أن توجه نظرنا نحو شيء ما آخر يمكن أن يحدث في خبرتنا أو ندركه مباشرة . ولو كان الرمز إشارياً بهذا المعنى ، فإنه عندئذ سيكون بمثابة ما اصطلح على تسميته بالمجاز **allegory** ، على الأقل بالمعنى الكلاسيكي لهذا المصطلح . ووفقاً لهذه النظرة ، فإن المجاز يعني أن مانقوله بالفعل يكون مختلفاً عما نعنيه ، رغم أننا يمكن أيضاً أن نقول ما نعنيه على نحو مباشر . ونتيجة للتصور الكلاسيكي للرمز - الذي لا يشير على هذا النحو إلى شيء ما آخر بخلاف

ذاته ـ فقد أصبح المجاز يُنظر إليه بصورة غير منصفة على أنه شيء ما فاتر وغير فني . ففى حالة المجاز يجب أن تكون الإشارة معروفة سلفاً . وفي مقابل ذلك ، نجد في حالة الرمز ـ ولأجل خبرتنا بالرمزي على العموم ـ أن الجزئي يمثل ذاته ككسرة من الوجود تقدم وعداً بأن تكمل أي شيء يكون مناظراً لها وتجعله كلاً صحيحاً . أو قل إن الرمز في الحقيقة يكون بمثابة تلك الكسرة الأخرى التي كنا نبحث عنها دائماً ، لتكمل حياتنا الخاصة المتجزئة وتجعلها كلا صحيحاً . و "معنى " الفن بهذا الاعتبار لا يبدو لي مرتبطا بظروف اجتماعية خاصة ، على نحو ما كان المعنى الذي وُهب للفن في دين الثقافة البورجوازي المتأخر . فعلى العكس من ذلك ، نجد أن خبرة الجميل ـ وبوجه خاص الجميل في الفن ـ هى بمثابة الابتهال في طلب نظام للأشياء كلي ومقدس يوجد في حالة كمون ، أينما يمكن التماسه .

وإذا تأملنا هذه النقاط لفترة أطول ، فإننا نرى أن الشيء الهام هنا هو بدقة تنوع هذه الخبرة ، وهو أمر نعرفه كواقع تاريخي ـ بقدر ما نعرفه كواقع معاصر . وفي غمار تنوع الفن ، فإن نفس رسالة الكل الصحيح تخاطبنا مراراً وتكراراً . والواقع أن هذا ـ فيما يبدو ـ يمدنا بإجابة أكثر دقة عن سؤالنا المتعلق بدلالة الفن والجمال . وهذا يعني أنه في أي لقاء بالفن نجد أن ما يتم استدعائه في الخبرة ليس هو الجزئى ، وإنما بالأحرى مجمل العالم الذي يمكن أن يحدث في خبرتنا ، والوضع الأونطولوجي للإنسان في هذا العالم ، وفي المقام الأول تناهيه إزاء ذلك الذي يتعالى عليه . ولكن الأمر هنا لايعني أن التوقع اللامحدد للمعنى ، الذي يجعل العمل الفني ذا دلالة بالنسبة لنا ، يمكن أن يتحقق في وقت ما على ذلك النحو التام الذي نستطيع معه أن نخصصه بمجمله للمعرفة والفهم . وهذا هو ما علمه هيجل لنا حينما عرَّف الجميل في عبارة عميقة بوصفه " الإظهار المحسوس للفكرة " -the sensu

ous showing of the idea [44] . فالفكرة - التى عادةً ما يمكن التلميح إليها فقط من بعيد - تقدم نفسها في المظهر المحسوس . ومع ذلك ، فإن هذا يبدو لي على أنه نوع من الغواية المثالية التي تخفق في إدراك ما هنالك من قيمة في كون أن العمل الفني يتحدث إلينا بوصفه عملاً فنياً ، وليس بوصفه حاملاً لرسالة . فالاعتقاد بأننا يمكن أن نسترد داخل التصور المضمون الحامل للمعنى الذي يخاطبنا في العمل الفني ، إنما يعني أننا قد تعدينا على الفن بطريقة خطيرة . ومع ذلك ، فإن هذا هو بالضبط المعتقد الذي كان هيجل يسترشد به ، والذي أفضى به إلى مشكلة الفن باعتباره شيئاً من الماضي . ونحن قد فسرنا هذا القول باعتباره دعوى هيجلية أساسية ، إذ أن كل ما يخاطبنا بطريقة غامضة ولاتصورية في لغة الفن الحسية الجزئية قد اعتُبِر شيئاً يمكن استرداده بواسطة الفلسفة في هيئة التصور.

إلا أن هذا يعد نوعاً من الغواية المثالية التي تعارضها كل خبرة فنية . فالفن المعاصر على وجه الخصوص يحول بيننا وبين أن نتوقع من الفن الإبداعي في زماننا هذا أي توجه نحو معنى يمكن الاستحواذ عليه في هيئة التصور . ولذلك ، فإنني أرى في مقابل هذه الرؤية المثالية - أن الرمزي بوجه عام يقوم على تفاعل متبادل بين الإظهار والإخفاء . فالعمل الفني ، وفقا لخاصيته في عدم القابلية للاستبدال irreplaceablity ، لا يكون مجرد حامل لمعنى ، كما لو كان هذا المعنى يمكن نقله إلى حامل آخر . ولذلك ، فإننا كى نتجنب أية تضمنات خاطئة ، يجب أن نستبدل كلمة " عمل " بكلمة " إبداع " . وهذا يعنى - علي سبيل المثال - أن العملية الوقتية التي يتدفق فيها سيل الكلام سريعاً ، تصبح ماثلة في القصيدة بأسلوب خفي ، وتصبح إبداعاً [45] . وقبل كل شيء ، فإن هذا الإبداع ليس شيئاً ما يمكن أن نتخيل صنعه عمدياً بواسطة شخص ما (وهى فكرة لازالت متضمنة في مفهومنا عن العمل) .

فالشخص الذي قد أنتج عملاً فنياً إنما يقف أمام إبداع يديه تماماً على نحو ما يقف أي شخص آخر أمام هذا الكيان المبدع . فهناك وثبة بين عملية تخطيط وإبداع العمل من جهة ، وإنجازه الناجح من جهة أخرى . فالشيء عند إنجازه يبقى "ماثلاً " ، وبذلك يكون" هناك " مرة واحدة وإلى الأبد ، جاهزاً ليلاقى أي شخص يريد أن يلقاه ، وليُدرَك وفقاً " لكيفيته " الخاصة به . وهذه الوثبة تميز العمل الفني من حيث تفرده وعدم قابليته للاستبدال . ولقد سمى والتر بنيامين Walter Benjamin هذه الوثبة بالانبثاق الخفي للعمل الفني[46].
ونحن جميعاً على ألفة بهذا من خلال الإحساس بالغضب الذي نستشعره عند " انتهاك حرمة " الفن . فتحطيم عمل فني ما يثير فينا دائماً شيئاً من الشعور بتدنيس المقدسات الدينية .

وينبغي أن تعيننا هذه التأملات على تقدير الدلالات بالغة الأهمية المتضمنة في القول بأن الفن يحقق ما هو أكثر من تجلٍ للمعنى . بل ينبغي بالأحرى أن نقول إن الفن يقوم باحتواء المعنى كي لايفر أو يهرب منا ، وإنما ليبقى آمنا ومحتمياً داخل السكينة المنتظمة للإبداع . وإننا لندين بإمكانية الهروب من التصور المثالي للمعنى لخطوة قد اتخذها هيدجر في عصرنا الراهن . فهو قد مكننا من أن ندرك الامتلاء الأونطولوجي أو الحقيقة التي تخاطبنا في الفن من خلال الحركة المزدوجة للكشف واللاتحجب والتجلي من جهة ، والتحجب والتستر من جهة أخرى . فقد أظهر لنا أن المفهوم اليوناني للتحجب concealment* (الآليثيا *alethia*) قد تمثل جانباً واحداً من خبرة

* صحة هذه الكلمة هي " اللاتحجب " unconcealment أو unconcealedness وليس "التحجب"، ومن الواضح أن هذا الخطأ مطبعيٌ ، يشهد بذلك سياق الكلام التالي نفسه ، ويشهد بذلك نص هيدجر نفسه عن " أصل العمل الفني " الذي يحيلنا جادامر إليه . فالواقع أن مفهوم " الآليثيا " ـ أو الحقيقة عند اليونان ـ يعني حرفيا " نزع الحجاب عن " أي التكشف واللاتحجب لماهية شيء ما . وإن كان هيدجر يبين لنا أنه في داخل هذا اللاتحجب ينتشر التحجب ، ومن خلال الصراع بين التحجب واللاتحجب تحدث ماهية الشيء أو حقيقته ـ انظر تفصيل ذلك في كتابنا : **الخبرة الجمالية : دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية** ، الفصل الثاني من الباب الثاني، وخاصة صفحات 101-105.

الإنسان الأساسية بالعالم [47]. فمع هذا اللاتحجب وبصورة لاتنفصل عنه ، يمثل هناك أيضاً التحجب والتخفي الذي ينتمي إلى وجودنا الإنساني المتناهي . وهذه البصيرة الفلسفية - التي تضع حدوداً لأي مثالية تدعي استرداداً كلياً للمعنى - تتضمن أن ما يوجد هناك في العمل الفني هو أكثر من مجرد معنى يمكن أن يحدث في خبرتنا بطريقة لامحددة . وكون أن شيئاً خاصاً من هذا القبيل يوجد في العمل ، إنما هو ما يؤسس ذلك " الشيء المنا الإضافي " (في العمل) . إنه كما يقول ريلكه : «مثل ذلك الشيء قد مكث بين الناس »[48] . وهذه الحقيقة في كونه يوجد - أعني كونه أمراً واقعاً - هي ما تمثل مقاومة لا تُقهر ضد أي افتراض فوقاني بأننا يمكن أن ندرك معناه بكليته . والعمل الفني يرغمنا على أن نتعرف على هذه الحقيقة . « ليس هناك مكان يخفق في رؤيتك . يجب أن تغير حياتك »[49] . فالطبيعة الخاصة لخبرتنا بالفن تكمن في التأثير الذي تغمرنا به [50].

وفقط عندما ندرك هذا ، فإننا يمكن أن نشرع في تقديم إيضاح تصوري سديد لقضية الدلالة الصحيحة للفن . وأود أن أقتفي بصورة أكثر عمقاً مفهوم الرمزي كما تبناه شيلر وجيته ، وأن أظهر حقيقته العميقة الخاصة . إن الرمزي لايشير ببساطة نحو معنى ، ولكنه بالأحرى يسمح لهذا المعنى بأن يقدم ذاته . فالرمزي يمثل معنى . وفيما يتعلق بمفهوم التمثيل هذا ، فإن المرء ينبغي أن يعي مفهوم التمثيل في القانون العلماني والتشريعي . فهنا نجد أن " التمثيل " لا يعني أن شيئاً ما يكون ماثلاً فحسب بالنيابة عن شيء ما آخر ، كما لو كان إحلالاً له أو بديلاً عنه يتصف بحالة من الوجود أقل شرعية ومباشرة . بل على العكس من ذلك ، فإن ما يكون ممثلاً يكون هو نفسه ماثلاً في الأسلوب الوحيد الذي يكون متاحاً له . وشيئاً ما من هذا النوع من الوجود التمثيلي ينطبق على الفن ، كما هو الحال عندما تكون هناك شخصية

شهيرة ذات وجه شعبي مألوف ممثلة في لوحة بورتريه . فاللوحة المعْروضة في دار البلدية أو القصر الكنسي أو في أي مكان آخر ، من المفترض أنها تعد جزءاً من هذا الحضور . ففي لوحة البورتريه التمثيلية ، نجد أن الشخص المصوَّر يكون ماثلاً هناك بالفعل في دوره التمثيلي . وبالطبع فإن هذا الأمر ليس له أية علاقة بالوثنية أو بعبادة الصور . وإنما هو يعني أننا في حالة الفن لانكون ببساطة مهتمين بعلامة تذكارية أو بإشارة أو بديل لوجود واقعي لشيء ما .

وأنا باعتباري بروتستانتياً كنت أجد دائماً دلالة خاصة في الجدل حول العشاء الأخير وهو الجدل الذي احتدم في الكنيسة المسيحية ، وبخاصة بين لوثر **Luther** وتسفينجلي **Zwingli** . فأنا أشارك لوثر الاعتقاد بأن كلمات المسيح القائلة : « هذا بدني ، وهذا دمي » ، لاتعني أن الخبز والخمر يشيران إلى بدنه ودمه . وأنا أعتقد أن لوثر قد عرف هذا حق المعرفة في وضوح تام ، وأنه - بهذا الاعتبار - قد تمسك بالتقليد الكاثوليكي الروماني الذي يعتبر أن خبز وخمر الفداء هما بالفعل لحم ودم المسيح . وأنا ببساطة استخدم هذه القضية العقائدية لأزعم أننا إذا كنا نريد أن ننعم النظر في خبرة الفن ، فإننا يمكن - بل يجب في الحقيقة - أن ننظر إلى الأمر على أساس مما يلي من سطور : إن العمل الفني لايشير ببساطة إلى شيء ما ؛ لأن ما يشير إليه يكون هناك بالفعل . ويمكننا القول بأن العمل الفني يدل على زيادة في الوجود . وهذا هو ما يميزه عن كل الإنجازات الإنتاجية للإنسان في مجال التكنولوجيا والتصنيع ، وهو المجال الذي تطورت فيه الأجهزة والاختراعات الخاصة بحياتنا الاجتماعية - الاقتصادية . فمن الواضح أن الطابع المميز لمثل هذه الأشياء هو أننا ننتج كلاً منها فقط لنستخدمها كوسيلة أو أداة . فعندما نحصل على جهاز منزلي ، فإننا لانسمي هذا النوع من الأداة عملاً ؛ لأن مثل هذه الأدوات يمكن إنتاجها بصورة لا نهائية . وحيث إنها تتشكل وفقاً لوظيفة معينة ؛ فإنها تكون من حيث المبدأ قابلة للاستبدال .

وفي مقابل ذلك ، فإن العمل الفني يكون غير قابل للاستبدال . وهذا يظل صادقاً حتى في عصر الإنتاج التصنيعي المعاد reproduction الذي نعيشه الآن ، والذي يمكن أن نلقى فيه أعظم الأعمال الفنية في صورة إنتاجات معادة فائقة الجودة ؛ لأن التصوير الفوتوغرافي والتسجيل هما صور من الإنتاج المعاد أكثر من كونهما صوراً من التمثيل . فالحدث الفريد الذي يميز العمل الفني بطابع خاص لا يكون ماثلاً في الإنتاج بما هو كذلك (حتى لو كان الأمر يتعلق بتسجيل رؤية تفسيرية خاصة للعمل باعتبارها حدثاً فريداً ، فإن هذا التسجيل نفسه هو إعادة إنتاج) . فلو أنني وجدت إنتاجاً معاداً أفضل ، فسوف استبدله بالإنتاج المعاد الذي كان لدي من قبل ؛ ولو أنني فقدت الإنتاج المعاد الذي امتلكه ، فسوف أحصل على آخر جديد . فما هو ذلك الشيء الإضافي الذي يظل ماثلاً في العمل الفني ، والذي يميزه عن الأداة التي يمكن إعادة إنتاجها أرادياً بصورة لانهائية ؟

لقد قدم لنا القدماء إجابة عن هذا السؤال ، والأمر يتطلب فقط أن نستعيد فهم هذه الإجابة بمعناها السديد . إننا نلقى في كل عمل فني شيئاً ما من قبيل المحاكاة mimesis أو التقليد *imitatio* . وبالطبع فإن المحاكاة هنا لا علاقة لها بمجرد التقليد لشيء ما يكون مألوفاً لدينا من قبل . فهي بالأحرى تعني أن شيئاً ما يكون ممثلاً على ذلك النحو الذي يكون فيه ماثلاً بالفعل في وفرة محسوسة . وكلمة المحاكاة *mimesis** ـ بمعناها اليوناني الأصلي ـ مستمدة من رقصة نجم السماء[51] . فالنجوم تمثل الأشكال المنتظمة والنسب الرياضية التي تؤسس النظام السماوي . وبهذا المعنى ، فإنني أعتقد أن هناك مبرراً فيما جرت عليه التقاليد من القول بأن " الفن يكون دائماً محاكاة " ،

* يمكن ترجمة كلمة mimesis ترجمة دقيقة إلى : المحاكاة التمثيلية ، ولكننا سنكتفي بكلمة المحاكاة من الآن فصاعداً ، باعتبار أن مفهوم " التمثيل " متضمن في مفهوم " المحاكاة " ، كما سيبين لنا جادامر .

أي يمثل شيئاً ما . إلا أننا عندما نقول ذلك ، يجب علينا أن نتحاشى إساءة فهم قولنا . فأي شيء يتحدث إلينا من خلال التمثيل ، لا يمكن فهمه - ولا حتى يمكن أن يصبح ماثلاً " هناك " - على أي نحو آخر بخلاف النحو الذي يأتي عليه . وهذا هو السبب في أنني أنظر إلى الجدل الدائر حول التصوير الموضوعي في مواجهة التصوير اللاموضوعي ، على أنه مجرد تنازع زائف وضيق الأفق في مجال سياسات الفن . لأننا يجب أن نقر بأن هناك كثرة بالغة من صور الإنتاج الفني التي نجد فيها شيئاً ممثَّلاً في الشكل المكثف لإبداع خاص وفريد . ومهما يكن هذا الإبداع مختلفاً عن خبرة حياتنا اليومية ، فإنه يمثل ذاته بوصفه تعهداً بالنظام . وهذا التمثيل الرمزي الذي يتم إنجازه في الفن ، لايكون بحاجة إلى أن يعتمد بصورة مباشرة على ما هو معطى من قبل . فعلى العكس من ذلك ، نجد أن الطابع المميز للفن هو أن ما يكون ممثلاً - سواء كان خصباً أو جدباً في الدلالات ، أو ليس لديه أي شيء كان - يطالبنا بأن نمعن النظر فيه وبأن ينال رضانا في فعل من أفعال التعرف . وسيكون علينا أن نبين كيف يحدد لنا هذا الطابع المميز تلك المهمة الخاصة بفني الماضي والحاضر باعتبارها مهمة ملقاة على عاتق كل منا . وهذا يعني أن نتعلم كيف ننصت لما يود الفن أن يقوله لنا . وسيكون علينا أن نقر بأن تعلم الإنصات للفن يعني التعالي على عملية التسطيح العام التي نكف فيها عن ملاحظة أي شيء - وهي عملية قد آزرتها حضارة تستغني بشكل متزايد عن المنبهات القوية .

لقد تساءلنا عما يتم توصيله في خبرة الجميل ، وبوجه خاص خبرة الفن . والاستبصار الحاسم واللازم الذي توصلنا إليه ، هو أن المرء لا يمكن أن يتحدث عن مجرد تحويل أو وساطة للمعنى الذى يكون هناك . لأن حدوث هذا الأمر سوف يعني مماثلة خبرة الفن بالتوقع الكلي للمعنى الذي يكون طابعاً مميزاً

للعقل النظري . وكما رأينا ، فإن هيجل والمثاليين قد عرّفوا الجميل في الفن باعتباره المظهر المحسوس للفكرة ، وقد كان هذا إحياءً جزئياً لاستبصار أفلاطون لوحدة الخير والجمال . إلا أن مسايرة هذه الرؤية تعني أننا نفترض مسبقاً أن الحقيقة كما تظهر لنا في الفن ، يمكن تجاوزها من خلال فلسفة تتصور الفكرة بوصفها أعلى وأليق صورة لبلوغ الحقيقة . وقصور علم الجمال المثالي يكمن في إخفاقه في أن يفهم حق الفهم أننا نلقي الفن في نموذجه الممثل له ، بوصفه تجلٍ فريد للحقيقة التي تعد جزئيتها أمراً لا يمكن تجاوزه . فدلالة الرمز والرمزي تكمن في هذا النوع من الإشارة التي تنطوي على مفارقة ، والتي تجسد ، بل وحتى تهب معناها . فالفن يمكن فقط أن نلقاه في صورة تقاوم الصياغة التصورية الخالصة . إن الفن العظيم يهزمنا ؛ لأننا نكون دائماً بلا عدة وبلا حيلة حينما نتعرض لتأثير طاغ لعمل فني قاهر . وهكذا فإن ماهية الرمزي تكمن بالضبط في كونه غير مرتبط بمعنى نهائي يمكن استرداده في مفاهيم عقلانية . فالرمزي يحفظ معناه في باطنه .

وهكذا ، فإن استعراضنا للطابع الرمزي المميز للفن يردنا إلى تأملاتنا الأصلية فيما يتعلق باللعب . فهناك أيضاً قد لاحظنا أن اللعب يكون نوعاً من التمثيل الذاتي . وهذه الحقيقة يتم التعبير عنها في الفن من خلال الطبيعة النوعية الخاصة **بالتمثيل** *repraesentatio* ، أي تلك الزيادة في الوجود التي يكتسبها شيء ما من خلال كونه ممثَّلاً . ولو أردنا أن نفهم هذا الجانب من خبرة الفن في صورة أكثر لياقة ، فإن ذلك فيما أظن يستلزم تنقيح علم الجمال المثالي . لقد مهدنا الطريق من قبل للنتيجة العامة التي يمكن استخلاصها من هذا ، وهي : أن كل فن أياً كان نوعه - سواء كان الفن الذي تكون له تقاليد مقررة والذي نكون على ألفة به ، أو كان الفن المعاصر غير المألوف بالنسبة لنا ؛ لأنه بلا أي تقاليد - يتطلب هنا نشاطاً تأسيسياً من جانبنا .

وأنا أود الآن أن استخلص من هذا نتيجة أبعد ، سوف تمدنا ببنية للفن شاملة بحق ومقبولة بشكل كلي . ففي التمثيل الذي يؤسس العمل الفني ، لايكون هناك مجال للقول بأن العمل يمثل شيئاً بخلاف ذاته ، أي أنه لا يكون مجازاً بمعنى أنه يقول شيئاً ويسلمنا إلى فهم شيء آخر . بل الأمر على العكس من ذلك ، فإن ما يُفترض أن يقوله العمل يمكن التماسه فقط في باطنه . وتلك دعوى كلية وليست شرطاً لازماً لما نسميه بالحداثة . وسوف يكون من التحيز نحو الموضوع بصورة تتسم بالسذاجة المدهشة ، أن يأتي سؤالنا الأول على النحو التالي : " ما الذي تمثله هذه اللوحة " ؟ وبالطبع فإن هذا يعد جزءاً من فهمنا للوحة . فبقدر ما نكون قادرين على التعرف على ما يكون ممثَّلاً ، فإن هذا التعرف يعد لحظة في إدراكنا للوحة . إلا أنه من الواضح أننا لا نعتبر هذا هو الهدف الحقيقي لخبرتنا بالعمل . ولكي نقتنع بهذا ، فما علينا سوى أن نتأمل ما يسمى بالموسيقى المطلقة absolute* music ؛ لأنها تعد شكلاً من أشكال الفن اللاموضوعي . فسوف يكون من الهراء تماماً هنا أن نتوقع أن نجد معنى معين أو نقاطاً إشارية ، على الرغم من أن هذا يحدث أحياناً . ويكفي فقط أن نتأمل الأشكال الثانوية الهجينة من الموسيقى ذات البرنامج program music والأوبرا والموسيقى الدرامية ، وهي الأشكال التي باعتبارها على وجه التحديد أشكالاً ثانوية تكون منطوية على وجود موسيقى مطلقة ، ذلك الإنجاز العظيم للتجريد الموسيقي في الثقافة الغربية ، والذي بلغ ذروة تطوره في النمسا القيصرية مع مدرسة ڤيينا الكلاسيكية . فالموسيقى المطلقة تمدنا بإيضاح جيد في نوع من التخصيص

* الموسيقى المطلقة هي الموسيقى الخالصة pure music أو موسيقى الآلات instrumental music التي لا تصور أو تمثل موضوعاً معنياً يقوم خارجها ، وهي تنتمي إلى فئة الفنون اللاموضوعية، أو لنقل ـ بعبارة أدق ـ إنها كانت النموذج الذي احتذته هذه الفنون . والموسيقى المطلقة مصطلح يقال في مقابل الموسيقى الوصفية descriptive music التي تنتمي إلي فئة الفنون الموضوعية .

للقضية التي شغلتنا دائما ، وهي : ما الذي يسمح لنا بأن نقول عن مقطوعة موسيقية ما إنها ضحلة نوعاً ما ، أو نقول في حالة رباعية من رباعيات بيتهوفن الأخيرة إنها عظيمة وعميقة بحق ؟ ما هو أساس حكمنا هذا ؟ ما الذي يسوغ الاحساس بالكيف هنا ؟ إن هذا الأمر لا يرجع إلى علاقة محددة بأي شيء مما يمكن أن نعرفه بلغة المعنى . ولا هو - على نحو ما تود أن تقنعنا نظرية المعلومات في مجال علم الجمال - مسألة كم معين من المعلومات * .

أليس الاختلاف في الكيف هو على وجه التحديد ما يكون حاسماً هنا ؟ وإلا فكيف يتسنى لنا أن نحول أغنية راقصة إلى كورال معبر عن آلام المسيح chorale in a Passion ؟ هل هناك صلة ما غامضة باللغة تمارس تأثيرها هنا ؟ قد يكون الأمر على هذا النحو ؛ لأن مفسري الموسيقى قد شعروا غالباً بالحاجة إلى اكتشاف مثل هذه النقاط الإشارية ، واكتشاف شيء ما أشبه بآثار المعنى التصوري . وعلى نحو مماثل ، فإننا عندما نشاهد فناً لاموضوعيا لا يمكن أبداً أن نتخلص من ذلك الطابع الذي يميز خبرتنا بالعالم في مجال الحياة اليومية ، وهو أن رؤيتنا تكون موجهة نحو التعرف على موضوعات . فنحن نسمع أيضاً التعبير الموسيقى المكثف بنفس الأذن التي نحاول بها على خلاف ذلك أن نفهم اللغة . فهناك تبقى صلة لا يمكن استبعادها بين ما نحب

---

* تأسست نظرية المعلومات information theory كنظرية في " علم الجمال المعلوماتى " informational aesthtics في فرنسا وألمانيا فيما بين سنتي 1952 و 1962 ، على يد أبراهام مولز Abraham Moles وبنزه M.Bense. وهذا العلم التجريبي المضاد في توجهه لعلم الجمال الفلسفي يقوم بتحليل العمل الفني باعتباره رسالة منقولة يمكن قياس الخصائص الفيزيقية لمعطياتها قياساً إحصائياً ، وذلك بتفتيت المعطيات أو المعلومات المتضمنة في الرسالة إلى ذرات أو رموز أولية يمكن تعريفها وحسابها عددياً كما هو الحال على سبيل المثال في مجال اللغويات ، حيث تكون الذرات هنا بمثابة كلمات وحروف نص أدبي ما ، ومثل ذلك يقال بالنسبة لسائر الفنون بما في ذلك الموسيقى . وبذلك يمكن قياس العمل من حيث الجدة والأصالة قياساً كمياً.

ولمزيد من التفصيل حول نقد هذا الاتجاه - بل والاتجاه التجريبي عموماً - في علم الجمال ، انظر كتابنا : **جدل حول علمية علم الجمال ، دراسات على حدود مناهج البحث العلمي** (القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة 1994) .

أن نسميه لغة الموسيقى الخالصة من الكلمات wordless language of music ، واللغة اللفظية verbal language التي تُستخدم لأجل الاتصال اللغوي المعتاد . وربما تكون هناك أيضاً صلة مشابهة بين الرؤية الموضوعية التي بواسطتها نوجه أنفسنا نحو العالم ، والقول بأن الفن يهيئنا في وقت واحد لكي نؤسس تأليفات جديدة بطريقة مباشرة من عناصر العالم المرئي ، ولكي نشارك في التوترات العميقة التي تؤسسها هذه العناصر .

وهذه الحالات بالغة الدلالة من الفن تفيد في إضاءة الكيفية التي بها يوحدنا الفن من خلال بعده الاتصالي . ولقد بينت في البداية الأولى كيف أن ما يسمى بالعصر الحديث - على الأقل منذ بداية القرن التاسع عشر - قد حرر ذاته من الفهم الذاتي المشترك في التقليد المسيحي - الإنساني . ولقد بينت أيضاً أن الموضوعات التي بدت من قبل واضحة بذاتها ومترابطة ، لم يعد من الممكن الآن أسرها في صورة فنية تتيح لكل فرد أن يتعرف عليها باعتبارها لغة مألوفة تُصاغ بداخلها عبارات جديدة . وهذا هو بالضبط الوضع الجديد على نحو ما وصفته . فالفنان لم يعد الآن يتحدث إلى الجماعة ، ولكنه يشكل جماعته الخاصة بقدر ما يعبر عن نفسه . ومع ذلك ، فإنه يخلق بالفعل جماعة ، ومن حيث المبدأ فإن هذه الجماعة الشاملة حقاً (*oikumene*) تمتد إلى العالم بأسره . فالحقيقة أن كل إبداع فني يثير التحدي لدى كل فرد منا كي ينصت إلى اللغة التي يتحدث بها العمل ، ويجعلها لغته الخاصة . ويبقى من الصحيح في كل حالة أن هناك إنجازاً مشتركاً أو مشتركاً بطريقة ضمنية يكون مطروحاً للنظر . وهذا الأمر يعد صادقاً بصرف النظر عما إذا كانت صياغة العمل الفني مدعمة مسبقاً برؤية مشتركة للعالم يمكن التسليم بها ، أو كان يجب علينا أولاً أن " نقرأ" النص واللغة التي يتحدث بها شخص ما في الإبداع الماثل أمامنا * .

* فكرة النشاط التأسيسي أو المشارك الذي يحدث في الخبرة الجمالية على مستوى التذوق أو التلقي ، هي فكرة قد أبرزها بقوة التحليل والوصف الفينومينولوجي لهذه الخبرة . وبسبب =

3

لقد وصلنا إلى النقطة التي أود عندها أن أقدم العنصر الثالث في العنوان الذي وضعته ، وهو الاحتفال the festival . وإذا كان هناك شيء واحد ينتمي إلى كل الخبرات الاحتفالية ، فهو إذن بالتأكيد يتمثل في أن هذه الخبرات لا تسمح بأي انفصال بين شخص وآخر . فالاحتفال هو خبرة الجماعة ، وهو يمثل الجماعة في صورتها الأتم . فالاحتفال يكون مقصوداً من أجل كل شخص . ولذلك ، فإنه عندما يعجز شخص ما عن المشاركة ، فإننا نقول إنه قد استبعد نفسه وعزل نفسه عن المظاهر الاحتفالية . وليس من السهل أن توضح الطبيعة المميزة للاحتفال وبنية الخبرة الزمانية المترتبة عليها ، والدراسات السابقة في هذا المجال تقدم لنا عوناً ضئيلاً . ومع ذلك ، فإن هناك بعضاً من العلماء الأجلاء من الفيلولوجيين الكلاسيكيين الذين درسوا هذا الموضوع ، أمثال : والتر ف. أوتو [52] Walter F. Otto والمجري الألماني كارل كيريني Karl Kerenyi [53] . وبالطبع فإن الطبيعة الحقيقية للاحتفال والزمن الاحتفالي ، كانت دائماً قضية لاهوتية .

وربما أستطيع أن أبدأ بالملاحظات الأولية الآتية : إننا نقول إن المهرجان يُحتَفل به ، ونصف يوم المهرجان باعتباره يوم عيد أو يوم احتفال . ولكن ما الذي نعنيه بالضبط بقولنا إننا " نحتفل بمهرجان " ؟ . هل الاحتفال يتم فهمه ببساطة بطريقة سلبية على أنه عطلة عن العمل . وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا ؟ بالتأكيد لأن العمل يمثل شيئاً ما يفصل بيننا ويوزعنا . لأنه مع كل التزامل الذي يقتضيه الجهد التضامني وتقسيم العمل في نشاطنا الإنتاجي ،

= ميراث جادامر الفينومينولوجي ، فإننا نجد هذه الفكرة محورية في دراسته لخبرة المتذوق أو المشارك ، الذي يعمل من خلال مشاركته ونشاطه التأسيسي على إظهار وتجلي حقيقة العمل الفني . ولقد أظهر لنا ذلك جادامر في مفهومه عن الفن بوصفه لعباً وبوصفه رمزاً ، كما سيظهره في مفهومه عن الفن بوصفه احتفالاً .

فإننا نظل مقسمين كأفراد ، طالما أن ما يشغلنا إنما هو أغراض يوم بيوم . وفي مقابل ذلك ، فإن ما يميز بوضوح الاحتفال المهرجاني هو أننا هنا لا نكون منفصلين ابتداءً ، وإنما نكون بخلاف ذلك متجمعين معاً . والحقيقة أننا الآن ـ بطبيعة الحال ـ نجد أنه من العسير أن ندرك هذا البعد الفريد للاحتفال المهرجاني . فالاحتفال فن ، وهو نوع من الفن الذي تفوقت فيه علينا إلى حد بعيد الثقافات المبكرة والأكثر بدائية . ولوتساءلنا عن الطبيعة الحقيقية لهذا الفن ، فمن الواضح أننا يجب أن نجيب بأنها تكمن في خبرة الجماعة التي يصعب تعريفها بألفاظ دقيقة . وعلاوة على ذلك ، فإنها جماعة يتم من خلالها تجميعنا معاً لأجل شيء ما ، على الرغم من أن لا أحد يستطيع أن يقول بدقة ما هو ذلك الذي لأجله نصبح مجتمعين . وليس من قبيل الصدفة أن هذه الخبرة تشبه خبرة الفن ؛ حيث إن الاحتفال يكون له أنواعه الخاصة من التمثيل . ولقد كانت كل أشكال الاحتفال المستقرة والمعتادة محل تقديس عرف قديم ، حتى إننا أيضاً قد اعتدنا أن نفعل أشياءً بطريقة معطاة سلفاً . وهناك نوع معين من الحديث المناسب للاحتفال المهرجاني، والذي نسميه الخطاب الاحتفالي . ولكن ربما كانت حالة السكينة هي ما ينتمي إلى الاحتفال أكثر من انتماء الخطاب إليه . فمثل هذه السكينة تفصح عن ذاتها كما هو الحال ـ على سبيل المثال ـ عندما يتصادف أن يواجه شخص ما أثراً فنياً أو دينياً عظيماً يستولى فجأة على انتباهه بعمق . ويحضرني هنا الآن المتحف القومي بأثينا ، حيث يبدو أنهم ينتشلون كل عشر سنوات أثراً فنياً مُعجزاً من أعماق البحر الإيجي ، لينصبونه هناك من جديد . وعندما يدخل المرء قاعة المتحف لأول مرة ، تغمره سكينة احتفالية طاغية ، ويستشعر المرء معنى تجمع كل الأفراد المشاهدين أمام ما يواجهونه . إن الاحتفال بمهرجان ما يعد ـ إذا استخدمنا مصطلحاً فنياً ـ نشاطاً قصدياً intentional activity .

فنحن نحتفل لكوننا قد تجمعنا لأجل شيء ما ، وهذا يكون واضحاً بوجه خاص في حالة خبرة الفن . وليست القضية هنا هي مجرد كوننا في نفس المكان ، وإنما هي بالأحرى ذلك القصد الذي يوحدنا ويمنعنا كأفراد من الانغماس في أحاديث خاصة وخبرات ذاتية خاصة .

وربما تقودنا قضية البنية الزمانية للاحتفال إلى الطابع الاحتفالي للفن والبنية الزمانية للعمل الفني . وأود هنا مرة أخرى أن أبدأ بملاحظات لغوية . فأنا أؤمن بأن الطريقة الوحيدة الأمينة لإيضاح أفكارنا الفلسفية ، هي الانصات إلى ما كان معروفاً من قبل من خلال اللغة التي توحدنا . ولنتذكر أننا نتحدث عن " أداء تمثيلي " لاحتفال ما . ومن الواضح أن الأداء التمثيلي لاحتفال ما هو شكل معين من السلوك . فكلمة " أداء تمثيلي " تستبعد كل فكرة عن هدف ما يُراد بلوغه . فأن تؤدي تمثيلياً لا يعني أن تتكفل بأداء مهمة كي تصل فيما بعد إلى موضع ما ؛ لأننا عندما نقوم بأداء تمثيلي لاحتفال ما ، فإن الاحتفال بذلك يكون دائماً هناك منذ البداية . فالطابع الزماني للاحتفال المهرجاني الذي نؤديه تمثيلياً ، يكمن في كونه لا ينحل إلى سلسلة من لحظات منفصلة . وبالطبع ، فإنه من الصحيح تماما أننا نستطيع أن ننظم برنامجاً للاحتفال ، أو نبتكر نظاماً من الخدمات لأجل احتفال ديني ما ، أو حتى نعلن جدولاً بتوقيت وقائع الاحتفال . ولكن كل هذا يحدث فقط من أجل الاحتفال الجاري أداؤه . وهكذا فعلى الرغم من أنه يكون من الممكن تماماً تنظيم أشكال الاحتفال ، فإن البنية الزمانية للعرض تكون مختلفة تماما عن الزمن الذي يكون رهن تصرفنا .

وهناك نوع معين من التكرار ينتمي إلى الاحتفال ـ وربما لا يكون هذا الأمر في كل حالة مفردة ، على الرغم من أنني ميال إلى الشك فيما إذا كان هذا الأمر في معناه العميق يكون صحيحاً أو لا يكون . ونحن بالطبع نميز

الاحتفالات المتكررة عن الاحتفالات الفريدة . ولكن القضية هنا هى تساؤل عما إذا كان حتى الاحتفال الفريد لا يتطلب حقاً تكرراً بالمثل . إننا لا نصف احتفالاً ما باعتباره احتفالاً متكرراً على أساس أننا يمكن أن ننسب إليه موضعاً معيناً في الزمان ، بل إن الأمر على العكس من ذلك : فالزمان الذي يحدث فيه الاحتفال ينشأ فقط من خلال تكرار الاحتفال ذاته . والسنة الكنسية هى مثال جيد على ذلك هنا ، كما هو الحال في كل حالات الأعياد مثل : عيد ميلاد المسيح ، وعيد الفصح أو أي عيد آخر كان ـ حيث إننا هنا لا نحصى الزمان بطريقة مجردة من حيث الأسابيع والشهور . فمثل هذه اللحظات تمثل أولية شيء ما يحدث في زمانه الخاص وفي زمانه الملائم ، شيء ما لا يخضع للحساب المجرد للمدة الزمانية .

وهناك أسلوبان أساسيان من الخبرة بالزمان يتعلقان بالأمر هنا [54] . ففي سياق خبرتنا العادية العملية بالزمان نجد أننا نقول : " إننا لدينا وقت لشيء ما". فهذا الزمان يكون رهن تصرفنا : فهو قابل للتقسيم ، إنه الزمان الذي نمتلكه أو لا نمتلكه ، أو على الأقل نظن أننا لا نمتلكه . ومثل هذا الزمان يكون من حيث بنيته الزمانية فارغاً ، ويحتاج لأن يُملأ . والملل هو مثال بيِّن على هذا الزمان الفارغ . فعندما نكون في حالة ملل ، فإننا نشعر بسيلان الزمان الخالي من الملامح والمتكرر بوصفه حضوراً أليماً . وفي مقابل فراغ الملل ، فإن هناك فراغاً مختلفاً من الانهماك الشديد في النشاط ، حينما لا يكون لدينا أي وقت كاف لعمل أي شيء ، ومع ذلك يكون لدينا باستمرار أشياء نفعلها . فعندما تكون لدينا خطط ، فإن الزمان يحدث في خبرتنا بوصفه " الزمن المضبوط " الذي ينبغي علينا انتظاره ، أو بوصفه ذلك الزمان الذي نحتاج فيه وقتاً أطول لننجز أشغالنا . وكلاً من هاتين الحالتين المتباينتين من الانهماك الشديد والملل ، تمثلان الزمان بنفس الأسلوب : فنحن نملأ زماننا

بشيء ما ، أو لا يكون لدينا شيء لنفعله . فالزمان في كل من هاتين الطريقتين لا يحدث في خبرتنا وفقاً لحسابه الخاص ، وإنما يحدث في خبرتنا بوصفه شيئاً ينبغي التصرف فيه . غير أن هناك - بجانب ذلك - خبرة بالزمان مختلفة كليةً ، وأظن أنها مرتبطة بعمق بذلك النوع من الزمان الذي يكون مميزاً للاحتفال والعمل الفني معاً . وفي مقابل الزمان الفارغ الذي يكون في حاجة لأن يُملأ ، فأنا أقترح أن أسمي ذلك الزمان بالزمان " المكتمل " أو " المستقل بذاته " . إننا جميعاً نعرف أن الاحتفال يُكمِل كل لحظة من لحظات مدته . وهذا الاكتمال لا يكون حدوثه راجعاً إلى أن شخصاً ما يكون لديه زمان فارغ ليُملأ. فعلى العكس من ذلك ، نجد أن الزمان يصبح احتفالياً بقدوم الاحتفال . والأسلوب الذي به يؤدَّى الاحتفال تمثيلياً له علاقة مباشرة بهذا الأمر . ونحن جميعاً على ألفة بهذا الزمان الذي يمكن أن نسميه زماناً مستقلاً بذاته من خلال خبرتنا الخاصة بالحياة : فمراحل الطفولة والشباب والنضج والشيخوخة والموت ، هي جميعاً صور أساسية لذلك الزمان المستقل بذاته . فنحن هنا لا نحصي شيئاً ، ولا نحن ببساطة نضيف تتابعاً تدريجياً من لحظات فارغة لنصل إلى حاصل إجمالي للزمان . فاستمرارية الصورة المنتظمة لسيلان الزمان التي يمكن أن نلحظها ونقيسها بواسطة الساعة ، لاتخبرنا بأي شيء عن الشباب أو العمر . والزمان الذي يجعلنا شباباً أو شيوخاً ليس هو بزمان الساعة على الإطلاق ، ومن الواضح أن هناك شيئاً ما من عدم الاستمرارية ينتمي إلى طبيعته . فنحن فجأة نصبح واعين بأن شخصاً ما قد أصبح عجوزاً أو أن شخصاً ما " لم يعد طفلاً " . ونحن عندئذ ندرك أن كل فرد يكون له زمانه الخاص ، أي زمانيته المستقلة بذاتها . ومن طبيعة الاحتفال أنه ينبغي أن يقدم لنا الزمان ، أن يقبض عليه ويجعله يبقى منتظراً . فالأسلوب الإحصائي الذي اعتدنا من خلاله أن نتدبر زماننا ونتصرف فيه ، يبدو هنا كما لو أنه قد أصبح في حالة توقف .

ومن السهل أن ننتقل من خبرات الحياة الزمانية هذه إلى العمل الفني . فلقد بدا الفن في الفكر الفلسفي على صلة وثيقة بالحياة من حيث المعنى الجوهري المميز لبنية الكيان العضوي الحي . فكل فرد يفهم المراد حينما نقول إن عملاً فنياً ما يكون محتفظاً " بوحدة عضوية " **organic unity** فما نعنيه بهذا يتم تفسيره على الفور على أساس أن كل تفصيل جزئي أو جانب معين من اللوحة أو النص أو أي شيء كان - يكون متحداً تماماً مع الكل ، حتى إنه لا يصدمنا على نحو ما يصدمنا شيء ما خارجي قد تم إضافته فحسب ؛ فهو لا يكون مقحماً كما لو كان شيئاً بلا فاعلية قد تم فرضه فحسب في عملية الإبداع . فالعمل [الفني] يبدو - على العكس من ذلك - ممتلكاً لنوع من المركز . وعلى نحو مماثل ، فإننا ندرك كائناً عضوياً ما بوصفه موجوداً يحمل مركزه في باطنه ، على ذلك النحو الذي تكون فيه كل الأجزاء غير خاضعة لأية غاية خارجية جزئية ، وإنما تخدم فحسب عملية الحفظ الذاتي للكائن العضوي بوصفه موجوداً حياً . وهذه " الغائية بدون غاية " **purpo-siveness without purpose** - على نحو ما وصفها كانط بشكل رائع - هي سمة مميزة للكيان العضوي الحي ، مثلما هي سمة مميزة بوضوح للعمل الفني[55] . ويتوافق مع هذا تماماً واحد من أقدم التعريفات للجميل في الفن . فأرسطو يقول إن شيئاً ما يكون جميلاً " إذا لم يكن في المستطاع إضافة أي شيء أو استبعاد أي شيء " [56] . وبالطبع ، فإن هذا التعريف لاينبغي أن يؤخذ حرفياً، وإنما بحساب . لأننا يمكن أيضاً أن نضع تعريفاً بطريقة أخرى التفافية، ونقول بأنه يكون هناك في العمل تكثيف للجميل يتبدى على وجه التحديد من خلال كوننا نستطيع أن نُحدث سلسلة من التغييرات الممكنة عن طريق الحذف والاستبدال والإضافة أو الاستبعاد لشيء ما . إلا أن هذا يكون ممكناً فقط على أساس من بنية مركزية يجب أن تبقى مصونة ، إذا كنا لا نريد

تحطيم الوحدة الحية للعمل . ومن هذه الناحية ، فإن العمل الفني يشبه كياناً عضوياً حياً بوحدته التي تتأسس بنيتها باطنياً . وهذا يعني - بعبارة أخرى - أنه يكشف أيضاً عن زمانية مستقلة بذاتها .

ومن الواضح أن هذا لايعني أن العمل الفني يمر بمرحلة شباب ونضج وشيخوخة ، على نحو ما يحدث للكائن العضوي الحي . وإنما هذا يعني أن العمل الفني على نحو مماثل للكائن العضوي الحي ، يكون محدداً بواسطة بنيته الزمانية الخاصة ، أكثر مما يكون محدداً بفترة من وجوده في الزمان يمكن تحديدها كمياً . وحالة الموسيقى يمكن أن تصلح كمثال هنا . إننا جميعاً على ألفة بتلك العلامات الإيقاعية الغامضة التي يستخدمها المؤلفون الموسيقيون ليصفوا الحركات الجزئية لمقطوعة موسيقية . فالتعليمات التي يكتبها المؤلف الموسيقي تكون غير محددة إلى حد بعيد ، ولكنها ليست مجرد توجيهات فنية من جانب المؤلف الموسيقي تعتمد على قراره الخاص فيما إذا كانت المقطوعة الموسيقية ينبغي تناولها بإيقاع سريع أو بطيء . فنحن يجب أن نجد الزمن المضبوط للإيقاع على النحو الذي يتطلبه العمل . فالعلامات الإيقاعية هى مجرد دلالات تساعدنا علي بلوغ الإيقاع " الصحيح " أو إدراك العمل ككل ، والإيقاع الصحيح لا يمكن أبداً في الحقيقة إحصاؤه كمياً أو حسابه . ومن هنا فإن أحد نواحي الخلط الأساسية التي نتجت عن التطورات التقنية في عصرنا ، والتي حتى أثرت على الممارسة الفنية في بلدان معينة ذات نظم بيروقراطية مركزية على وجه الخصوص - إنما يتمثل في محاولة تقنين صور الأداء الموسيقي ، لدرجة أن النسخة المعتمدة بواسطة المؤلف الموسيقي ، تصبح هى الشكل الشرعي الذي يتم اتباعه في كل صور الإيقاع الخاصة بالأداء الموسيقي . والواقع أن تحقق هذا الأمر سيكون نذيراً بموت عملية إعادة الإنتاج الفني ، وبإحلال نوع ما من الأجهزة التقنية بدلاً منه . فمتى حاولنا أن نعيد

إنتاج عمل فني ما عن طريق مجرد نسخ الأصل والنسخة " المعتمدة " لإعادة الإنتاج لدى شخص ما آخر ، فإننا عندئذ سننزلق إلى حالة من النشاط اللاإبداعي سوف يلحظه المستمع في حينه ، هذا إذا كان لايزال يلحظ أي شيء على الإطلاق .

ومرة أخرى فإن القضية هنا هي قضية تعيين تلك المسافة بين الهوية والاختلاف ، وهي قضية كنا على ألفة بها من قبل . فينبغي على المرء أن يكتشف الزمان المستقل الخاص بمقطوعة موسيقية ما ، والزمان المستقل الخاص بنص شعري ما ، وهذا يمكن أن يحدث فقط من خلال " أذنه الباطنية " . فكل إنتاج فني معاد ، وكل إلقاء شعري ، وكل أداء مسرحي - مهما كانت عظمة من يقومون بالأداء - يمكن أن ينجح في توصيل خبرة فنية أصيلة بالعمل الفني ذاته ، فقط إذا كنا نسمع بأذننا الباطنية شيئاً مختلفاً تماماً عما يحدث بالفعل أمامنا . فالعناصر المكوِّنة التي نؤسس بها العمل لايمدنا بها الإنتاج المعاد والعرض أو الأداء المسرحي في حد ذاتهم ، ولكن يمدنا بها العمل الذي قد تم رفعه إلى حالة وجود مثالي من خلال أذننا الباطنية . وإن أي شخص يعرف قصيدة ما حق المعرفة لابد أنه قد جرب هذا الأمر. فلا أحد - وهذا يشملني أيضاً - يمكن أن يقرأ تلك القصيدة بصوت مسموع بطريقة مقنعة تماماً. لماذا يكون الأمر على هذا النحو ؟ من الواضح أننا هنا نلقى مرة أخرى ذلك الجهد العقلاني ، ذلك النشاط الروحاني ، الذي يكون متأصلاً في كل ما يُسمى بالمتعة التي تحدث لنا في خبرتنا بالعمل . فالإبداع المثالي يظهر فقط بقدر ما نسعى نحن أنفسنا إلى تجاوز كل مظاهر عارضة . فإذا كان لنا أن نسمع القصيدة بالأسلوب الاستقبالي الملائم لها على نحو أتم ، فينبغي عندئذ ألا يميز الأداء أو القراءة أي نبرة صوتية ؛ لأنه لا وجود لشيء من هذا القبيل في النص . ولكن بما أن كل فرد يكون له نبرة

صوتية خاصة ؛ فليس هناك إذن أي صوت كان يمكن أن يبلغ الحالة المثالية للنص الشعري . فأي وكل قراءة سوف تزعجنا حتما بمعنى ما ؛ بسبب خصائصها العارضة . والعملية التي بواسطتها نحرر أنفسنا من مثل هذه العرضية ، توضح لنا الدور التزاملي الذي يكون علينا أن نلعبه بوصفنا مشاركين في لعب الفن .

وزمانية العمل الفني المستقلة بذاتها يمكن إيضاحها جيداً على نحو خاص من خلال خبرة الإيقاع . وياله من ظاهرة جديرة بالاعتبار ذلك الإيقاع ! إن البحث السيكولوجي يخبرنا بأن الإيقاع هو عامل مؤثر في عملية سماعنا وفهمنا[57]. فلو أننا أحدثنا سلسلة من أصوات أو نغمات متكررة في مقاطع منتظمة ، فإننا نجد أن المستمع يقوم بطريقة لا أرادية بإدخال إيقاع على سلسلة النغمات . ولكن أين يكون هذا الإيقاع على وجه التحديد ؟ هل يُلتَمس في العلاقات الفيزيقية والزمانية بين الأصوات ، في أطوال الموجات والترددات الصوتية ، وما إلى ذلك ؟ أم أنه يكون في ذهن المستمع ؟ من الواضح أنه من غير الملائم أن نتصور الأمر على أساس من مثل ذلك النظام الفج من البدائل . وقولنا إننا نسقط الإيقاع على سلسلة النغمات يكون صادقاً صدق قولنا إننا ندركه ماثلاً هناك . وبالطبع فإن المثال الذي اتخذناه على الإيقاع الذي يُدرَك داخل سلسلة رتيبة من النغمات ، ليس مثالاً مستمداً من الفن . ومع ذلك ، فإنه يبين لنا أننا نستطيع أن نسمع الإيقاع الذي يكون مباطناً في صورة معطاة ، فقط إذا أدخلنا نحن أنفسنا الإيقاع عليها . وهذا يعني أننا يجب حقاً أن نكون مستغرقين بأنفسنا على نحو فعّال ، كي يمكن أن نستخرج الإيقاع على الإطلاق .

إن كل عمل فني يفرض زمانيته الخاصة علينا ، وليس فحسب الفنون الوقتية **transitory arts** الخاصة باللغة والموسيقى والرقص . فعندما نتأمل

الفنون الساكنة static arts ، فإننا ينبغي أن نتذكر أننا هنا أيضاً نشيد ونقرأ لوحات ، وأننا ينبغي كذلك أن نقتحم ونكتشف صور المعمار . فهذه أيضاً عمليات زمانية . إن لوحة ما قد لاتكون في متناول فهمنا على نحو ما تكون لوحة أخرى . وهذا يصدق أيضاً بالنسبة للمعمار . وصور إعادة الإنتاج على نحو تقني في عصرنا هذا ، قد خدعتنا إلى حد أننا عندما نقف بالفعل أمام واحد من الآثار المعمارية العظيمة للحضارة الإنسانية لأول مرة ، فإننا نكون عرضة للشعور بنوع معين من الإحباط . فهى لاتبدو لنا " ملونة بصورة فنية " على نفس النحو الذي تبدو عليه من خلال صور إعادة الإنتاج الفوتوغرافي المألوفة جداً بالنسبة لنا . والحقيقة أن هذا الشعور بالإحباط يبين لنا أننا لازلنا بحاجة إلى أن نتجاوز الكيفية الفنية الخالصة للمبنى منظوراً إليه كصورة متخيلة ، وأن نقترب منه بوصفه فناً معمارياً يقوم بذاته . ولكي نفعل هذا ، فإنه ينبغي علينا أن نصعد المبنى ، وأن نتجول حوله من الداخل والخارج . وفقط بهذا الأسلوب يمكننا أن نستشعر ذلك الذي يحتفظ به العمل في جعبته لأجلنا ، ونتيح له أن يتسامى بإحساسنا بالحياة .

ويمكن إجمال نتائج هذه التأملات الانعكاسية الموجزة على النحو التالى : إننا في خبرة الفن يجب أن نتعلم كيف ننعم النظر في العمل الفني بأسلوب خاص . فعندما ننعم النظر في العمل ، لايكون هناك أي ضجر : لأننا طالما نهب أنفسنا للعمل، فإن العمل يكشف لنا عن مزيد من ثرواته المتنوعة . وربما كان هذا هوالأسلوب الوحيد المخوّل لنا كموجودات متناهية كي نتصل بما نسميه الخلود .

ودعنا الآن نجمل مسار تأملاتنا الانعكاسية ، محاولين مثلما حاولنا دائما أن نوضح ما أحرزناه من تقدم حتى الآن . والقضية التي يطرحها الفن المعاصر تفرض علينا منذ البداية مهمة رأب ذلك الكيان الذي يهدد بالانقسام إلى

قطبيين متنافرين هما : الفن الذي يبدو لنا تاريخياً من جهة ، والفن الذي يبدو تقدمياً من جهة أخرى . فمظهر الفن بوصفه تاريخياً يمكن وصفه باعتباره وهم ثقافة تعتقد أن ما يكون ذا دلالة هو فقط ما يكون مألوفاً لنا من خلال تقليدنا الثقافي ، ومن ناحية أخرى ، فإن مظهر الفن بوصفه شيئاً ما تقدمياً هو أمر يعضده وهم نقد الأيديولوجيا . فهو وهم يزعم بأن التاريخ ينبغي أن يبدأ الآن من جديد ؛ حيث إننا نكون بالفعل على ألفة تامة بالتقليد الذي نقف عنده ، ويمكن أن نتركه وراء نا في سلام . ولكن اللغز الذي تخلقه لنا قضية الفن هو على وجه التحديد لغز تعاصر contemporaneity الماضي والحاضر . فلا مجال هنا للاستباق أو النكوص . بل على العكس، فإننا نكون مطالبين بالتساؤل عن ذلك الذي يحافظ على استمرارية الفن ، وعن المعنى الذي به يمثل الفن قهراً للزمان . ولقد حاولنا إيضاح هذا الأمر في ثلاث خطوات . فنحن أولاً قد بحثنا عن أسس أنثروبولوجية للفن في ظاهرة اللعب بوصفه فائضاً من النشاط . لأنه من الطابع التأسيسي لانسانيتنا أن غرائزنا تكون محكومة بضرورات ؛ ولذلك فإنه يكون علينا أن نتصور أنفسنا كأحرار ، ونحيا مع الأخطار التي تتضمنها هذه الحرية . وهذا الطابع المميز الفريد يحدد الوجود الإنساني في أعمق صورة له . وأنا هنا أتبع استبصارات الأنثروبولوجيا الفلسفية على نحو ما طورها شيلر Scheler وبليسنر Pless-ner وجيلين Gehlen بوحي من نيتشه . فلقد حاولت أن أبين أن الخاصية الإنسانية المميزة لوجودنا تتأصل في تلك الوحدة بين الماضي والحاضر التي تؤسس تعاصر كل العصور والأساليب والأجناس والطبقات . لأن كل هذه الأمور تعد إنسانية . وكما قلت فيما سبق أن النظرة الثاقبة لمنيموسين - الإلاهة التي تحفظ وتستبقي الذكرى - هي ما يطبعنا بطابع خاص . ولقد كان أحد القصديات الأساسية للعرض الذي قدمته أن أبين أننا في صلتنا بالعالم ، وفي كل الجهود الإبداعية - التي تشكّل أو تتزامل في عملية اللعب بالشكل حسبما أتفق الأمر - نجد أن إنجازنا يكمن في الاحتفاظ بما يهدد بأن يزول .

وهذا الطابع من النشاط يُظهِر بالضرورة الخبرة الإنسانية بالتناهي على نحو فريد ، ويمنح دلالة للتعالي الكامن في اللعب بوصفه فائضاً من النشاط ينساب في مجال الممكنات التي يتم اختيارها بحرية . إن الموت بالنسبة لنا هو التعالي على وضعنا الفاني الخاص . فمراسم دفن الميت ، والطقوس المصاحبة له ، وتلك الوفرة من الفن الجنائزي واحتفالات النذور ، تضفي على الزائل والعابر شكلاً من الخلود . ويبدو لي أن التقدم الذي أحرزناه الآن على نحو يكمل تأملاتنا ، هو أننا قد رأينا أن فائض النشاط الخاص باللعب لا يمثل فحسب الأساس الحقيقي لإنتاجنا الإبداعي واستقبالنا للفن ، وإنما يمثل أيضا البعد الأنثروبولوجي الأكثر عمقاً الذي يهب الخلود . وهذا هو الطابع الفريد المميز للعب الإنساني وللعب الفن بوجه خاص ، وهو الطابع الذي يميزه أيضاً عن كل أشكال اللعب الأخرى في مجال الطبيعة .

ولقد كانت هذه هي خطوتنا الأولى . وقد رحنا بعد ذلك نتساءل عن ذلك الذي يخاطبنا بطريقة ذات دلالة في ذلك اللعب بالصورة التي تتشكل ويتم الاستحواذ عليها في العمل [الفني] العياني . ولقد اعتمدت آنذاك على المفهوم القديم للرمزي ، وأنا أود أن انتقل به هنا إلى خطوة أبعد . لقد قلت إن الرمز يتيح لنا أن نتعرف على شيء ما ، على نحو ما كان المضيف يتعرف على ضيفه بواسطة علامة الضيافة *tessera hospitalis* . ولكن ما هو التعرف ؟ إنه بالتأكيد ليس مجرد مسألة تتعلق برؤية شيء ما للمرة الثانية . ولا هو يعني سلسلة كاملة من اللقاءات . فالتعرف يعني معرفة شيء ما من ذلك النوع الذي نكون على معرفة به من قبل . فالعملية الفريدة التي بواسطتها " يجعل الإنسان نفسه على ألفة بالعالم " - إذا استخدمنا تعبيراً هيجلياً - هي عملية تتأسس على أساس أن كل فعل من أفعال التعرف على شيء ما يكون قد تحرر بالفعل من إدراكنا العارض الأول لذلك الشيء ،

وعندئذ يتم رفعه إلى الحالة المثالية . وهذا شيء ما نكون جميعاً على ألفة به . فالتعرف يعني دائماً أننا قد أصبحنا نعرف شيئاً ما على نحو أوثق مما كان في استطاعتنا عندما لفت انتباهنا في أول لقاء به . فالتعرف يستخلص الدائم من العابر . والوظيفة الصحيحة للرمز والمضمون الرمزي للغة الفن بوجه عام ، هي أن يحقق هذا الأمر . غير أن السؤال الذي نكون منشغلين تماما بالإجابة عنه هو على وجه التحديد ذاك السؤال : ما هو ذلك الذي نتعرف عليه حينما نكون في مواجهة لغة فنية تبدو ألفاظها وأسلوبها وتركيبها فارغاً وغريباً على نحو بيِّن ، أو بعيداً تماماً عن التقاليد الكلاسيكية العظيمة لثقافتنا الخاصة ؟ أليس مما يميز عصرنا المسرف في لارمزيته أننا لا زلنا - بسبب إيماننا المنبهر بالتقدم التكنولوجي والاقتصادي والاجتماعي - نجد أن تحقيق هذا التعرف يكون مستحيلاً ؟

لقد حاولت أن أبين أننا لانستطيع ببساطة أن نقيم تقابلاً بين تلك الفترات ذات التقليد الرمزي المشترك الخصب ، وتلك الفترات التي افتقدت خصوبتها حينما افتقدت فيها الرموز معناها . فالحظوظ المواتية في الماضي والحظوظ غير المواتية في الحاضر ، ليست مجرد وقائع يكون علينا أن نرتضيها . فالواقع أن التعرف على الرمزي هو مهمة ينبغي أن نأخذها على عاتقنا . فينبغي علينا أن نحقق فعلياً إمكانات التعرف في المجال الواسع المتاح الذي يواجهنا هنا . ومن المؤكد أنه لا يستوي الأمر بين أن تكون مهمتنا هي أن نكون قادرين - بناءً على تثقيف تاريخي وألفة بالثقافة الحديثة للحياة - على أن ننتحل تاريخياً مفردات لغة ما كانت ذات يوم واضحة بذاتها للجميع (ممن كانوا على ألفة بتلك المفردات على نحو ما كانت تلعب دورها في لقائنا بالفن) - أو تكون مهمتنا هي أنه ينبغي علينا أن نفك شفرة اللغة الجديدة وغير المألوفة ؛ كي يمكن أن نقرؤها على الوجه الصحيح .

فما هي القراءة ؟ إننا نعرف أننا نكون قادرين على قراءة شيء ما عندما نكف عن ملاحظة الحروف في حد ذاتها ، وأن نتيح لمعنى ما يقال أن ينبثق . وفي كل حالة من القراءة ، فإن تأسيس معنى متماسك هو ما يتيح لنا أن نزعم أننا قد فهمنا ما يُقال . وهذا وحده هو ما يجعل من لقائنا بلغة الفن لقاءً مثمراً . وينبغي أن يكون واضحاً أن هناك تفاعلاً يحدث هنا ، ونحن نخدع أنفسنا إذا كنا نظن حقاً أننا يمكن أن نعقد لقاءً بالفن وننبذ لقاءً آخر . وربما لاتكون هنا حاجة بنا إلى الإفراط في التأكيد على أن أي فرد يعتقد بأن الفن الحديث قد أصبح مفتقداً للقيمة ، لن يكون قادراً بالمثل على أن يفهم حق الفهم الفن العظيم الذي كان فيما مضى. فنحن يجب أن ندرك أن كل عمل فني يبدأ في التحدث عندما نكون قد تعلمنا من قبل أن نفك شفرته ونقرؤه. وحالة الفن الحديث تمدنا بتحذير فعال ضد الفكرة القائلة بأننا نستطيع أن نتذوق لغة الفن السابقة دون أن نتعلم أولاً كيف نقرؤها .

وبالطبع ، فإننا يجب أن نأخذ على عاتقنا إنتاج هذه الوحدة المشتركة من المعنى التي لا يمكن افتراضها مسبقاً ببساطة ، ولا قبولها بامتنان . والتوصيف الشهير لدى أندريه مالرو للمتحف الخالي من الجدران الذي تكون فيه كل الفترات التاريخية من الإنجاز الفني حاضرة أمام وعينا ، يقدم لنا اعترافاً على مضض بهذه المهمة بصورة أخرى معقدة . فما يكون علينا أن ننتجه لأنفسنا ، إنما هو تلك النخبة التي يتم جمعها معاً في فعل الخيال . وما يكون جوهرياً هنا هو أننا لانمتلك أبداً تلك النخبة من قبل ، ولا نواجهها بنفس الطريقة التي نتبعها حينما نزور متحفاً لنرى ما الذي جمعه الآخرون ، أو لنقل ـ بعبارة أخرى ـ إننا كموجودات متناهية نجد أنفسنا من قبل داخل تقاليد معينة ، بصرف النظر عما إذا كنا على وعي بها أو كنا نخدع أنفسنا بالاعتقاد بأننا يجب أن نبدأ من جديد . ولكن الأمر لا يستوى إن كنا نواجه

التقاليد التي نعايشها مع ما تقدمه من إمكانات بالنسبة للمستقبل ، أو كنا نعتزم اقناع أنفسنا بأننا نستطيع أن نتحول عن المستقبل الذي نتحرك فيه الآن ونبرمج أنفسنا من جديد . لأن التقليد - بالطبع - يعني التوصيل أكثر مما يعني الحفظ . وهذا التوصيل لايعني أننا ندع الأشياء مستقرة على حالها ونحفظها فحسب . وإنما هو يعني أن نتعلم كيف ندرك الماضي ونعبر عنه من جديد . وبهذا المعنى يمكن لنا القول بأن التوصيل يكون مكافئاً للترجمة .

والحقيقة أن ظاهرة الترجمة تمدنا بنموذج للطبيعة الحقة للتقليد . فلغة الأدب المتصلبة تصبح فناً ، فقط عندما تصبح جزءاً من لغتنا . ونفس الشيء يصدق بالمثل على الفنون التشكيلية والمعمار . فنحن ينبغي أن نقدر جسامة المهمة المتمثلة في القيام بالتوفيق على نحو مثمر وملائم بين الآثار والمباني العظيمة التي تنتمي إلى الماضي ، وبين أشكال حضارتنا الحديثة من وسائل التوصيل ، وأساليب الإضاءة المتاحة لنا اليوم ، والحالات المختلفة التي تتبدى لنا فيها . وربما يمكنني أن أقدم مثالاً على ما أعنيه هنا . فأثناء رحلة قمت بها في شبه جزيرة أيبريا كنت مدفوعاً بعمق نحو اكتشاف كاتدرائية نجد فيها أن اللغة الأصلية لتلك المباني الأسبانية والبرتغالية القديمة لم تُطمس بعد - لنقل إن جاز التعبير - بواسطة الإنارة المستمدة من مصابيح كهربائية . ومن الواضح أن الكوات الضيقة التي تتيح لنا أن نلمح السماء خارج المبنى ، والبوابة الضخمة المفتوحة التي تسمح لضوء النهار أن ينساب داخل المبنى ، هو ما يمثل الأسلوب الصحيح لمواجهة هذه القلاع الدينية الحصينة . وأنا هنا لا أوحي بأننا يمكن ببساطة أن نصرف النظر عن الحالات التي اعتدنا أن نرى الأشياء من خلالها . فليس من الممكن أن نفعل هذا ، اللهم إلا إذا كان من الممكن أن نصرف النظر عن كل المظاهر الأخرى للحياة الحديثة . فالمهمة المتمثلة هنا في ربط البواقي المتحجرة من الماضي بالحياة التي نحياها اليوم ،

تمدنا بإيضاح ناصع لما يعنيه التقليد دائماً : فهو ليس مجرد حفظ حريص للآثار ، ولكنه التفاعل المستمر بين أهدافنا في الحاضر وفي الماضي الذي لا زلنا ننتمي إليه .

وأخيراً ، نأتي إلى النقطة الثالثة التي تتعلق بالاحتفال . وأنا لا أريد أن أكرر هنا كيف تكون الزمانية الحقة للفن مرتبطة بالزمانية الحقة للاحتفال . ولكني أود فقط أن أركز على نقطة واحدة ، وهى أن الاحتفال يوَحِّد بين كل فرد . فمن الطابع المميز للاحتفال المهرجاني أنه يكون ذا معنى فقط بالنسبة لأولئك الذين يشاركون فيه بالفعل . وبذلك فإنه يمثل نوعاً فريداً من الحضور الذي يجب أن يكون محل تقدير تام . وإذا وضعنا هذا في الاعتبار ، فإننا قد نكون قادرين على التساؤل عن حياتنا الثقافية التي تحدث فيها المتعة الجمالية الناشئة عن الثقافة ، باعتبارها تحرراً زمانياً من كل متع الوجود اليومي . إن ماهية الجميل تكمن في أنه يتخذ منزلة معينة في عيون الناس . وهذا بدوره يتضمن صورة كلية للحياة تشمل كل تلك الأشكال الفنية التي نزين بها بيئتنا بما في ذلك الديكور والمعمار . فإذا كان للفن أن يشارك الاحتفالات في أي شيء كان ، فإنه يجب إذن أن يتجاوز تحديدات أي تعريف ثقافي للفن ، مثلما يتجاوز التحديدات المرتبطة بمنزلته الثقافية المتميزة . ويجب أيضاً أن يبقى الفن منبعاً بالنسبة للبنى الاقتصادية لحياتنا الاجتماعية . وعندما أقول هذا فإنني لا أنكر أن الفن يمكن أن يكون أيضاً مهنة تجارية ، وأن الفنانين يمكن كذلك أن يخضعوا للاتجار بفنهم ، ولكن هذا لايمثل الوظيفة الصحيحة للفن ، ولم يكن أبداً وظيفته يوماً ما . وربما يمكنني الإشارة هنا إلى حقائق معينة . لنتذكر الأعمال العظيمة للتراجيديا اليونانية التي لازالت تقدم مشكلات لأكثر القراء المعاصرين قدرة على الإدراك وأحسنهم حظاً من الثقافة . فنحن يمكن أن نجد ترانيم معينة للكورال في

أعمال سوفوكليس **Sophochles** واسخيلوس **Aeschylus** ، لها غالباً طابع الغموض السحري بسبب كثافتها وانضغاطها .، وعلى الرغم من ذلك ، فإن الدراما الأتيكية * قد وحّدت بين جمهورها من المشاهدين . وهذا النجاح والشعبية الهائلة التي حظيت بها الدراما الأتيكية باعتبارها جزءاً متمماً للحياة الدينية بالمعنى الأكثر اتساعاً ، قد برهنت على أن هذه الدراما لم تكن موجودة هناك فحسب لتمثل الطبقة الحاكمة ، ولا لإرضاء لجنة المهرجان التي كانت تمنح الجوائز لأحسن مسرحية .

إن التقليد الغربي العظيم لتعدد الأصوات **polyphonic tradition** الذي نشأ عن الموسيقى الكنسية الجريجورية ، يمدنا بمثال مشابه . والحقيقة أننا – حتى في يومنا هذا – يمكن أن تكون لنا خبرة شبيهة بتلك التي كانت لدى اليونان ، وبنفس تلك الأعمال من التراجيديا اليونانية . إن أول مخرج لدى "مسرح موسكو الفني" قد سُئِل بعد الثورة مباشرة عن المسرحية الثورية التي يزمع أن يفتتح بها المسرح الثوري الجديد . وجاءت الإجابة في الواقع من خلال عرض مسرحية أوديب ملكا ***Oedipus Rex*** بنجاح هائل : تراجيديا قديمة لكل مجتمع ولكل عهد ! إن التطور المتقن للترنيمة الجريجورية وموسيقى باخ **J.S.Bach** العاطفية التي تصور آلام المسيح **the Passion Music** تقدم لنا النظير المكافيء لهذا . ففي مثل هذه الحالات لا يخفي علينا أننا نتعامل مع شيء ما مختلف تماماً عن مجرد زيارة لحفل موسيقي . فعندما نذهب إلى حفل موسيقي ، يكون من الواضح أن المستمعين يكونون مختلفين عن جماعة المصلين الذين يتجمعون في كنيسة لأجل العرض الموسيقي لآلام المسيح . وهنا يكون لدينا نوع من التناظر مع التراجيديا اليونانية . فمثل هذه الأعمال يمتد مجال نفوذها من تحقيق أسمى مطالب الثقافة الفنية والتاريخية والموسيقية ، إلى التعبير الصريح عن أبسط الحاجات الإنسانية وأكثرها صدقاً في الشعور.

* المكتوبة بلغة أثينا القديمة (أى اليونانية الفصحى) .

وأود الأصرار على أن أوبرا البنسات الثلاثة ***Threepeny Opera****
أو تلك التسجيلات للأغاني الحديثة الرائجة تماماً بين الشباب في أيامنا هذه ، لها شرعيتها بالمثل . فهذه الأعمال تكون لها أيضاً القدرة على تأسيس اتصال ، علي نحو تصل فيه إلى الناس من كل الطبقات وعلى اختلاف خلفياتهم الثقافية . وأنا هنا لاأشير إلى الحماس الذي ينتقل بالعدوى بين الناس ويشيع فيهم الإثارة ، مما يكون موضوعاً لعلم نفس الجماهير : رغم أن هذا الأمر له وجود بالتأكيد، وقد صاحب دائماً الخبرة الأصلية للجماعة . وفي عالمنا المليء بالمنبهات القوية ، وفي ذلك الإشتياق للتجريب لذاته غير الملتزم والمدفوع تجارياً ، فإنه يكون هناك قدر كبير مما لايؤسس اتصالاً حقيقياً . لأن الإثارة وحدها لا يمكن أن تكفل اتصالاً باقياً . ومع ذلك ، فإنه بالتأكيد لأمر ذو دلالة أن جيل الشباب يشعر بأنه يعبر عن نفسه بتلقائية من خلال الإيقاعات المهووسة في الموسيقى الحديثة أو من خلال الأشكال الجدباء تماما في الفن الحديث .

وينبغي أن نتذكر شيئاً واحداً . إن الفجوة بين الأجيال التي نحسها في المنزل من خلال الخلاف الودي حول البرنامج الذي نود مشاهدته أو التسجيل الذي نود سماعه ، هو خلاف يمكن أن يُشاهد أيضاً داخل مجتمعنا ككل ؛ على الرغم من أننا ينبغي أن نتحدث بالأحرى عن التواصل بين الأجيال ـ طالما أن الجيل القديم يتعلم أيضاً شيئاً ما أثناء ذلك التواصل . وإنه لخطأ بالغ أن نظن أن فننا هو ببساطة فن الطبقة الحاكمة . فنحن يمكن أن نعتقد في

* " أوبرا البنسات الثلاثة " في الأصل عمل لجون جاي **John Gay** ظهر في القرن السادس عشر تحت عنوان " أوبرا الشحاذ أو الصعلوك " . وقد اشتهر هذا العمل بعد ذلك من خلال بريخت حينما حوله إلى نقد لفكرة الصعود الطبقي داخل المجتمع الرأسمالي ، وسماه أوبرا البنسات الثلاثة . وقد أعاد نجيب سرور في الستينيات نفس الفكرة عن بريخت تحت عنوان " ملك الشحاذين " . بينما يعيدها الآن ألفريد فرج تحت عنوان هزلي هو " عطوة أبو مطوة " ، ربما تيمناً بلقب البطل في معالجة بريخت الذي كان يسمى " بالسكين " **The knife** ؛

ذلك ، فقط إذا أمكن أن نتناسى كل مراكز الرياضة ، والطرق المعبدة للسيارات السريعة ، والمكتبات العامة ، ومدارس التدريب المهني التي عادةً ما تُؤثث بسخاء أكثر مما هو متبع في المدارس الثانوية القديمة – التي افتقدها شخصياً – حيث كان غبار الطباشير يعد تقريباً جزءاً من تعليمنا . وأخيراً ، فإن هذا الاعتقاد يعني أيضاً أن نتناسى وسائل الإعلام ، وما كان لها من تأثير واسع الانتشار على المجتمع بأسره . إننا ينبغي أن ندرك أن كل هذه الأشياء يمكن أن تُستخدَم بأسلوب عقلاني . فمن المؤكد أن الثقافة الإنسانية معرضة لخطر داهم من جراء السلبية التي تنشأ عندما تكون كل قنوات المعلومات الثقافية في متناولنا تماما على الدوام . وهذا يصدق بوجه خاص على وسائل الإعلام . وسواء كنا نتحدث عن الجيل الأقدم الذي يقوم بعملية التنشئة والتثقيف ، أو عن الجيل الأحدث الذي يتم تنشئته وتثقيفه ، فإننا جميعاً كموجودات بشرية نكون مواجهين بتحدي التعليم والتعلم لأنفسنا . فما يكون مطلوباً منا هو على وجه التحديد التطبيق الفعّال لتعطشنا للمعرفة ، ولقدراتنا على التمييز بين الأشياء حينما نكون مواجهين بالفن ، أوحينما نكون مواجهين في الحقيقة بأي شيء مما تجعله وسائل الإعلام في متناولنا بوجه عام . فعندئذ فقط نجرب خبرة الفن . أما خاصية عدم القابلية للانفصال بين الشكل والمضمون ، فيتم إدراكها بصورة تامة بوصفها حالة اللاتمايز **nondiferentiation** التي نَلقى فيها الفن باعتباره شيئاً ما يعبر عنا ويتحدث إلينا في نفس الوقت .

وما علينا سوى أن ننظر في الخيارات البديلة لنرى طبيعة هذه الخبرة . وسوف أقدم هنا فحسب مثالين متباينين . والمثال الأول هو تلك الحالة التي نستمتع فيها بشيء ما لأجل خاصية ما أو أخرى تكون مألوفة بالنسبة لنا. وأنا أعتقد أن هذا هو أصل الفن الهابط وكل فن رديء . فنحن هنا نرى فقط

ما نعرفه من قبل ، ولانريد أي شيء آخر . فنحن نستمتع هنا بلقاء الفن ، طالما أنه يمدنا بتأييد واهٍ لما هو مألوف ، بدلاً من أن يغيرنا . وهذا يعني أن الشخص الذي يكون مهيأ من قبل للغة الفن ، يمكنه أن يدرك القصد من وراء الحدث . ونحن نلاحظ أن مثل هذا الفن يدبر لنا أمراً . فكل فن هابط يكون فيه شيء من طابع التكلف . وهو غالباً ما يكون حسن النوايا ومخلص المقاصد ، ولكنه يتجه إلى تدمير الفن . ذلك أن شيئاً ما يمكن أن يُسمى فناً ، فقط عندما يتطلب منا أن نترجم العمل من خلال تعلم وفهم لغة الشكل والمضمون ، كيما يمكن للاتصال أن يحدث حقاً .

والفنان القدير يمثل الطرف المقابل لحالة الفن الهابط . وهذا يكون أمراً مألوفاً على وجه الخصوص في اتجاهاتنا إزاء الفنانين الذين يَعرضون فنهم من خلال الأداء . فنحن نذهب إلى دار الأوبرا لأن كالاس Callas تغني ، لا لأن أوبرا معينة يجري عرضها . وأنا أدرك هذا الأمر باعتباره حقيقة ، ولكني أود الزعم بأن مثل هذا الاتجاه يكون غير قادر على توسيط خبرة بالفن بأي معنى حقيقي . فعندما نصبح واعين بممثل ما أو بمغنٍ ما أو بأي فنان آخر بوصفه وسيطاً ، فإننا نمارس بذلك مستوى ثانوياً من التأمل . أما عندما تكون الخبرة بعمل فني ما خبرةً أصيلة ، فإن ما يدهشنا إنما هو بدقة عدم تطفل الفنانين الذين يقومون بالأداء . فهم لا يعرضون أنفسهم ، ولكنهم ينجحون في استحضار العمل وتماسكه الباطني في نوع من الوضوح الذاتي غير المتكلف . وهكذا يكون لدينا هنا حالتان متباينتان : فهناك – من ناحية – قصد فني يحتكرنا لغرض معين ، ويتمثل في الفن الهابط ؛ وهناك – من ناحية أخرى – إغفال تام للنداء الحقيقي الذي يخاطبنا به العمل ، لمصلحة مستوى ثانوي تماماً تستشعر فيه متعة الذوق الجمالي وفقاً لحسابه الخاص .

ويبدو أن مهمتنا الحقيقية تقع بين هاتين الحالتين المتباينتين . فهي تقوم على قبول وإبقاء كل شيء مما يكون العمل قادراً على توصيله لنا بفضل القدرة الكامنة في صورته المشكلة على نحو بارع . أما السؤال عن مدى ضرورة الإستعانة بمعرفتنا التاريخية التي يمكن توسيطها ثقافياً لأداء هذه المهمة ، فهو مسألة ثانوية . ففن العصور السابقة ينحدر إلينا مُستقطَراً من خلال الزمان ، ويتم نقله من خلال تقليد يحفظه ويحوله إلى أسلوب حي في نفس الوقت . والفن اللاموضوعي في عصرنا هذا - إن كان فقط في أحسن صوره ، التي لانكاد اليوم نميزها عن صوره الزائفة - يمكن أن يمتلك كثافة مماثلة من التركيب ، وقدرة مماثلة على مخاطبتنا بطريقة مباشرة . فالعمل الفني يحول خبرتنا العابرة إلى صورة راسخة ودائمة لإبداع مستقل ومتماسك باطنياً ، وهو يفعل هذا على ذلك النحو الذي نتجاوز فيه أنفسنا من خلال النفاذ بعمق داخل العمل . فذاك « شيء ما يمكن أن يبقى صامداً في وقفتنا المترددة »[58] . هكذا شأن الفن دائماً ، ولازال هذا شأنه إلى يومنا هذا .

الجـزء الثاني

المقـــــالات

الطابع الاحتفالي للمسرح

إننا مجتمعون هنا للاحتفال بمرور فترة طويلة ومتميزة في تاريخ المسرح الألماني . لقد كان لمدينة مانهايم مسرحاً للعرض الدائم مر على تأسيسه الآن أكثر من مائة وخمس وسبعين سنة ، وإن الشعور بزهو الثقة في النفس المصاحب لهذا الاحتفال بالذكرى هو شعور ينتمي في الواقع إلى ثقافة المجتمع البورجوازي نفسه الذي أبدع ودعم على نحو أصيل " مسرح العرض الدائم". ومازالت هذه الروح البرجوازية تساند المسارح من هذا النوع . ومع ذلك ، فإن مائة وخمساً وسبعين سنة ، إذا ما قورنت بإيقاع التغير التاريخي الأكثر اتساعاً ، لا تعد فترة طويلة جداً ولا تكفل استقراراً . فالتحول البنيوي للحياة الاجتماعية الذى حدث فى تلك الفترة يعد عميقاً وحاسماً للغاية ، لدرجة أن الوظيفة الاجتماعية للمسرح كانت ولا تزال ملتزمة بتسجيل هذا التحول . فخلال المائة وخمس وسبعين سنة الأخيرة قد تحول وجه عالمنا بعمق أكبر مما طرأ عليه خلال مجمل العهد السابق من التاريخ الإنساني المدون . وحسبنا أن نتأمل الإحصاءات الدالة على النمو السكاني في المدن وفي قارة أوروبا ككل . إن المجتمع الحديث يتم تشكيله بطريقة أساسية بواسطة التكنولوجيا الصناعية ، وهو أمر يمكن لأي شخص أن يشاهده بنفسه بسهولة إذا ما غادر الأبراج العاجية لمدينة هايدلبرج قاصداً الحياة الاجتماعية والاقتصادية المزدهرة لمدينة مانهايم الصناعية التي تدب فيها الحركة . وربما كان إسقاط المسافة هو أهم علامة دالة على هذا التحول . إن كل شخص يمارس الترحال . فالمجتمع الحديث هو ديموقراطية الترحال . وذات يوم كان أعضاء الفرق المسرحية الذين يزورون المراكز الدائمة للثقافة الارستقراطية

والبورجوازية ، هم الذين يعدون" ممثلين رُحَّلاً ". أما اليوم فإن جمهور المشاهدين - أصدقاء المسرح من أمثالنا - هم الذين أصبحوا رُحَّلاً ، وهم يجتمعون في ظل الكفالة الاحتفالية للمسرح . فكيف يمكن للمسرح أن يبقى بلا تغير في ظل هذه الظروف ؟ كيف يمكن للمسرح اليوم أن يَبقى على ثقة مطمئنة في مستقبله ؟

إن نتاجات التكنولوجيا الحديثة قد استحوذت الآن بالفعل على قلب المسرح ذاته ، وليس واضحاً البتة إذا كان لا يزال هناك للمسرح أى مستقبل حقيقي على الإطلاق فى عالمنا بالغ التغير . فالفيلم والإذاعة بوجه خاص قد طورا أشكالاً جديدة تماماً ، كي يشبعا متعتنا الفطرية بالفرجة والموسيقى . والرياضة الحديثة أيضاً قد انتجت نوعاً من الفُرجة الجماهيرية ذات الطابع الاحتفالي ، على الرغم من أنها ليست لها أية علاقة بالفن . وحتى فى الشعر، فإننا يمكن أن نلحظ أثر النزعة التركيبية الجديدة المميزة لعصرنا ، تلك النزعة نحو ما يمكن أن نسميه " المونتاج " ، وهو تركيب على أساس من مكونات منجزة جاهزة . ومن المؤكد أن الشخص الذى يضطلع بهذه المهمة يكون عليه القيام بإسهام عقلي من جانبه ، طالما أنه لازال عليه أن يستبصر أسلوب عمل كل شيء في مجمله - أو يستبصر ، في حالة المونتاج الشعري والمسرحي ، تأثير العمل ككل - ولكنه فى مهمته هذه لا يزال ينتمى إلى عالم النشاط الصناعي الحديث ، ويكون أقرب إلى المهندس من قرابته إلى العبقري المبدع . أفلا يشير هذا إلى تغير أساسي في مناهج الإنتاج ؟ ألن يفقد المسرح - وهو المركز الحقيقى للارتجال الرائع - مكانته في هذا العالم الجديد المؤسَّس تكنولوجياً ؟

لتقدير هذا السؤال حق قدره ، فإن على المؤرخين النابهين أن يولوا انتباههم شطر الطابع المهرجاني الذي كان ينتمى دوماً إلى ماهية المسرح . إن المسرح

نتاج يوناني من حيث اسمه وطبيعته معاً . فهو من حيث ماهيته تمثيلية تُنتَج لتشاهَد ، وحالة التوحد التي تحدثها - والتي نكون فيها جميعاً مشاهدين لنفس الحدث - هي حالة توحد إزاء مشهد على مسافة منا . ولقد انتجت الثقافة اليونانية هذا الشكل الدرامي الموضوعي الجديد - الذي لازال له القدرة على أن يأخذ بمجامعنا اليوم - من الأشكال الموجودة الخاصة بالاحتفال التعبدي والرقص والطقوس . فلا ريب أن المسرح اليوناني كان له أصل ديني باعتباره يمثل جزءاً من الاحتفالات المهرجانية (لدى اليونان) ، وبذلك فإنه - شأن كل مظاهر الحياة الاجتماعية الأخرى لدى اليونان - كان له بصورة أساسية طابع مقدس . ولكن ما هو على وجه الدقة الاحتفال ؟ إن الاحتفالات يُحتفل بها . ولكن ما هو الطابع الاحتفالي للاحتفال ؟ وبالطبع فإن هذه الخاصية لا ينبغي أن ترتبط في أذهاننا دائماً بالبهجة والسعادة ؛ طالما أننا بالحزن أيضاً نشارك في هذا الطابع الاحتفالي . ولكن المناسبة الاحتفالية تكون دائماً شيئاً متسامياً ينتشل المشاركين من وجودهم اليومي ، ويسمو بهم إلى نوع من التشارك الكلي . وبالتالي فإن المناسبة الاحتفالية تمتلك نوعاً من الزمانية الخاصة بها . فهي ظاهرة متكررة بطبيعتها ، وحتى الاحتفال المهرجاني الفريد في نوعه ينطوي في ذاته على إمكانية الإعادة . والاحتفال بذكرى مناسبة خاصة هو في حد ذاته احتفال يتم عرضه تمثيلياً بطريقة مهرجانية . فالعرض التمثيلي هو أسلوب وجود الاحتفال ، وفي هذا العرض التمثيلي يصبح الزمان هو اللحظة الثابتة ***the nunc stans*** لحضور سام يصبح فيه الماضي والحاضر شيئاً واحداً في فعل التذكر . ومن المؤكد أن الاحتفال بعيد ميلاد المسيح هو أكثر من احتفال بميلاد المُخَلِّص الذي كان حاضراً في صورته الأصلية منذ ألفي عام تقريباً . فإن كل عيد من أعياد ميلاد المسيح يكون بطريقة غامضة متعاصراً مع هذا الحاضر البعيد . ذلك أن

سر الاحتفال المهرجاني يكمن في هذا التعليق للزمان . وفي مقابل مثل هذه المناسبات الاحتفالية ، فإننا في حياتنا اليومية نحيا مقيدين على الدوام بأدوار جزئية وحدود زمانية . أما في الاحتفال ، فإن جزئية أغراضنا تخلي السبيل لنوع من التشارك في لحظة متسامية مكتملة بذاتها لا تكتسب دلالتها من أية مهمة لازالت في حاجة إلى إنجاز ، ولا يتم الحصول عليها من خلال أي غرض يُراد تحقيقه مستقبلاً . ومن الواضح أن التجلي الأكثر أصالة ونموذجية لهذه اللحظة المكتملة بذاتها ، إنما يكمن في الاحتفال التعبدي . فهنا يكون تجلي الإله بمثابة حضور مطلق يتصالح فيه تذكر الماضي واللحظة الحاضرة في وحدة آنية . وهذا يفسر لنا السبب في أن الطابع الخاص للاحتفال المهرجاني لا يمكن وصفه من خلال مفاهيم سالبة فحسب . فالشيء الحاسم هنا لا يكمن في مجرد أننا يتم انتشالنا من مجال الحياة اليومية ، ولا في كوننا لا ننتظر من الاحتفال أن يخدم أي غرض أبعد منه . فالشيء الحاسم والمميز هنا هو أن الاحتفال المهرجاني يقدم لنا مضموناً إيجابياً خاصاً به . والحقيقة أن كل احتفال تعبدي هو نوع من الإبداع . وهناك تصور مسبق واسع الانتشار بين العامة من الناس ، وهو أن ماهية كل احتفال ديني إنما تفهم من جهة الممارسات السحرية . وهذا الموقف يعد طبيعياً تماماً بالنسبة لعصر تنويري تُفسر فيه الاحتفالات والممارسات والطقوس ، المسرفة في لامعقوليتها والمرتبطة بالاحتفال الديني ، باعتبارها نوعاً من الابتهال السحري تتخذه الجماعة لتضمن لنفسها الفضل الإلهي . ولكننا نعرف من البحث الحديث أن هذا التوصيف لطبيعة الاحتفال التعبدي يعد خاطئاً من أساسه . فهو توصيف يبدأ من تلك الصورة المتطرفة للحياة التي أصبحت تسود الحضارة الحديثة في مجملها : وهي ذلك التتبع المدروس والإحصائي للقوة والامتياز المادي ، أي ذلك النزوع نحو الحصول على الأشياء واستغلالها الذي ترجع إليه الإنجازات

الأساسية لحضارتنا الحديثة . فهو توصيف يخفق في إدراك أن ماهية الاحتفال المهرجاني الأصلية والتي لاتزال حية ، هى الإبداع والتسامي إلى حالة من التحول في الوجود [1] .

إن المرء الذي يكون ملتزماً بممارسة منتظمة للأشكال الخاصة من العبادة التي وصفناها باعتبارها احتفالاً تعبدياً ، يعرف ماذا يكون الاحتفال حقاً . فحتي أشكال الاحتفال المسيحي المتخذة طابعاً دنيوياً - مثل الكارنفالات التي لازالت تُشاهد في البلدان الكاثوليكية - لا تخلو تماماً من كل صلة بالمسرح وما له من طابع احتفالي . ذلك أن المسرح - شأن الاحتفال الديني - يمثل أيضاً إبداعاً أصيلاً : فهو شيء يُستمد من أنفسنا ، ويتشكل أمام أعيننا في صورة نتعرف عليها ونخبُرها بوصفها إظهاراً لحقيقتنا الباطنية . فهذه الحقيقة المطمورة يتم استدعاؤها من الأعماق المتخفية لتخاطبنا . وفي العصر القديم الوثني كان هذا يحدث من خلال تجلي الإله ، أما في الطقوس المسيحية فإن أضحية القداس لها دلالة مناظرة . ولكن شيئاً من هذا القبيل يحدث في المسرح أيضاً ، وإن كان حدوثه قد تحقق على نحو مختلف تماماً منذ تأسيس مسرح العرض الدائم . إن تأسيس مسرح العرض الدائم ليس مجرد تغير خارجي في الأسلوب الذي به تُحقَظ الثقافة المعاصرة وتفصح عن الطابع الاحتفالي السحري لمسرح أقدم عهداً . فإنه ، بخلاف ذلك ، يشير إلى تحول لهذا الطابع الاحتفالي ينطوي على مفارقة . فكما رأينا أن الخاصية المتأصلة في طبيعة كل مهرجان هى أنه يتميز بتكرار إيقاعي خاص يسمو به فوق صيرورة الزمان . وهو في نوع من الإيقاع الكوني يؤكد أنه ليست كل الأزمنة تمر مرور الكرام على وتيرة واحدة لها نفس الطبيعة . فعلى العكس من ذلك ، نجد في مسار الزمان الاحتفالي أن ما يعود هو اللحظة المتسامية . ومسرح العرض الدائم يتخذ هذا الطابع الاحتفالي ويربطه بالأعمال التي تُعرض وتُمثَّل

هناك في أساليب متجددة على الدوام . وهكذا فإن الطبيعة الخاصة بالمسرح الحديث تقوم على تحول ينطوي على مفارقة . وأنا أود أن اقتبس هنا شيئاً ما قد ذكره هوجو بن هوفمانشتال Hugo von Hofmannsthal ذات مرة في هذا الصدد في إحدى مسوداته النثرية - لأنه إذا كان لأي امرىء الحق في أن يتحدث عن المسرح في هذا القرن الذي نعيش فيه ، فيجب أن يكون شاعراً من فيينا . لقد كتب يقول : « من بين كل المؤسسات الدنيوية ، فإن المسرح هو المؤسسة الوحيدة الباقية ذات القدرة والشرعية العامة التي تربط حبنا للاحتفال وفرحتنا بالفرجة والضحك ، والمتعة التي نحياها حينما نتأثر ونستثار وتتحرك مشاعرنا بعمق ؛ بنزوعنا الغريزي القديم نحو الاحتفال المغروس في طبيعة الجنس البشري منذ العهد الغابر »[2] .

وهذا هو الأمر الذي يبدو جديراً بالاعتبار خاصة عندما نتأمل الدور المستديم للمسرح في ظل ذلك المجتمع المتغير الذي نحيا فيه . إن مسرح العرض الدائم الذي جلبته هذه التغيرات ، هو نتاج إبداعي لمراكز ارستقراطية وبورجوازية . ولكن هذا الدور - كما أشرت في ملاحظاتي التمهيدية - قد واصل التغير في سياق المجتمع الصناعي الحديث . وباسترجاع النظر نستطيع أن نميز ثلاث فترات عظمى في تاريخ المسرح :

والفترة الأولى ، التي سوف أسميها بعصر الحضور الديني المتسامي ، قد دامت حتى مطلع مسرح العرض الدائم . وخلال هذه الفترة ، كان من المسلم به أن التمثيل الدرامي ليس سوى عرْض ثانوي ، كما لو كان حدثاً عارضاً بالنسبة للاحتفال الديني . فهو كان يتمم الدور الخاص بحشد الجماعة الدينية لأجل الاحتفال . وهذا الشكل من الاحتفال المهرجاني الجمعي يستند إلى تاريخ طويل للغاية من خلفه ، وكان يمثل بوجه خاص طابعاً مميزاً لعبادة الإله ديونسيوس Dionysius التي وُلِدَ منها المسرح اليوناني . فليست هناك

جماعة دينية في أي عبادة قديمة أخرى يتشابك أعضاؤها كمشاركين على هذا النحو الوثيق الذي كان يحدث في ممارسة الطقوس العربيدية لعبادة الإله ديونسيوس . وحتى المسرحيات الملغزة في العصور الوسطى ، بل وحتى مسرح الباروك في العديد من أشكاله - مسرحيات كالديرون **Calderon** على سبيل المثال - هى مسرحيات لم تعزل نفسها كليةً عن بؤرة وتقاليد الحياة التعبدية والعشقية في الفترة المسيحية . ومن الواضح أن ما يميز هذا الفصل من فصول تاريخ المسرح تمييزاً حاسماً أنه كان لايزال قادراً على أن يمثل نقطة تجمع لا يكون فيها المشاهدون بأقل أهمية من الممثلين . وهذا لايزال صادقاً حتى يومنا هذا ، وإن كان من الواضح أنه من المستحيل أن يؤدى المشاهد هذا الدور اللازم جنباً إلى جنب مع الممثلين في أكثر أشكال حياتنا الثقافية حداثة ؛ طالما كانت هذه الأشكال محكومة من خلال التكنولوجيا .

إن هذا [الدور] يكون ممكناً ، فقط لأنه من ماهية المسرح أن يقدم إلينا شيئاً ليس هو مجرد العمل الذي تصوره الشاعر أو الذي منحه المنتج صورة مرئية . فالعرض المسرحي - على العكس من ذلك - يستدعي شيئاً ما يمارس فعله فينا جميعاً ، حتى وإن لم نكن على وعي به . وحتى المناسبة المسرحية الأكثر حميمية في يومنا هذا ، لاتزال تحفظ شيئاً من واقع عصر الحضور الديني هذا ، حينما كانت الاحتفاليات المسرحية لاتزال جزءاً من الاحتفال المهرجاني للجماعة كلها .

أما الفترة الثانية العظمى في تاريخ المسرح - والتي تعد أيضاً جزءاً من ميراثنا الثقافي المعاصر - فهي فترة تتميز بجلاء بمسرح العرض الدائم . ولقد تمثلت روح هذه الفترة من خلال شيلر **Schiller** بوجه خاص ، الذي وَهب اسمه لمسرح مانهايم القومي . وأنا أسمي هذه الفترة بعصر التعالي الخُلقي **moral transcendence** أو الجلال الخُلقي **moral sublimity** . وما يفصل هذه الفترة من التاريخ المسرحي عن الفترة الأولى ، إنما هو ذلك التوتر الذي يستشعره

كل عضو من جماعة المشاهدين بين الصور السائدة للحياة الواقعية والعالم الساحر الذي يُعرض على خشبة المسرح . وتلك هي النقطة التي يصبح بالفعل عندها المشاهد مجرد مشاهد بالمعني الذي يرتبط في أذهاننا عن مشاهد المسرح الحديث - على الرغم من أنني ميال إلى القول بأن الأمر لم يعد على هذا النحو اليوم . ولقد خبُر شيلر - ومعه مجمل القرن التاسع عشر - المسرح بوصفه شكلاً رائعاً من العزاء عن عالم كان متجهاً نحو الابتذال . فمهمة الدراما - كما عبر عنها شيلر ذات مرة - هي أن توسع رؤيتنا للعالم ضيقة الأفق والمحدودة للغاية ، وأن تجعل تدبير العناية الإلهية بالأشياء جلياً على نحو كلي ، من خلال تقديم صورة مرئية على خشبة المسرح بعالمها الساحر لنصيب الناس من الذنب والعقاب والكفاح وبلوغ المقاصد . وقصارى القول أن الدراما هنا تجعلنا نرى بوضوح الانسجام الأخلاقي للحياة الذي لم يعد من الممكن رؤيته في الحياة ذاتها[3]

ومن الواضح أن المسرح بذلك يضطلع بمهمة لها طابع التعالي الخُلقي ، حيث إننا جميعاً نعرف أن الأحداث الرائعة التي تقدم على خشبة المسرح تُظهِر لنا الحياة على النحو الذي ينبغي أن تكون عليه حقاً . وكما هو معروف جيداً أن شيلر قد نظر إلى وظيفة المسرح كمؤسسة أخلاقية ، على أساس أنها وظيفة قد تطلعت على خشبة المسرح إلى التحول لصورة أخلاقية أصيلة للحياة الاجتماعية .[4] ومن شأن هذا التعالي الخُلقي أن يرد المشاهد إلى أعمق خبايا وجوده . فهو لم يعد مشاركاً بالمعنى الذي كان يُنظر به إلى أولئك الذين يشتركون في الاحتفال الديني أو الدنيوي بوصفهم مشاركين . فهو ليس سوى مشاهد ، وهذه الحقيقة تعكسها الصور الخاصة التي تُعرَض أمام ناظريه على خشبة المسرح . فهناك حيث يحل الظلام ، يسمع المشاهد المتوحِّد نداء التعالي الأخلاقي آتياً من خشبة المسرح .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن هناك شيئاً جديداً تماماً قد نشأ منذ أن بدأ مسرح العرض الدائم يمارس دوره في المجتمع . فها نحن عندئذ ، للمرة الأولى في تاريخ المسرح ، نشاهد إعادة العروض المسرحية وإحياء الأعمال التي سبق عرضها على خشبة المسرح كتجربة أولية يُقاس عليها . وها نحن عندئذ ، للمرة الأولى ، نجد – بالإضافة إلى الأعمال المبدَعة بواسطة كتاب معاصرين – ذخيرة كاملة من المسرحيات الكلاسيكية الجاهزة للعرض باستمرار . وها نحن عندئذ ، للمرة الأولى ، نكون مواجهين بمهمة التوفيق بين تعاصر contemporaneity كل من ماضي ميراثنا الثقافي وحاضره .

ولاشك أن هذا الأمر في حد ذاته لا يستطيع أن يحول المسرح إلى متحف. فالمسرح لايصبح – وفي الحقيقة لا يمكن أبداً أن يصبح – مجرد شيء " تاريخيّ" . ومتى عرض مسرح ما عملاً ذا اهتمام تاريخي فحسب ، فإنه بذلك يكون قد كف عن الاضطلاع بدوره الصحيح والسامي ، وهو : أن يمثل الحضور ولاشيء سوى الحضور . والحقيقة أننا مدينون لمسرح المائة وخمس وسبعين سنة المنصرمة ببعد جديد كلي من الوعي المعاصر ، وهو : أن الأعمال الإبداعية للمسرح اليوناني والأسباني والإنجليزي ، والكلاسيكي الفرنسي والألماني – وهي الأعمال التي تمثل أسمى الإنجازات في تاريخ الشعر الدرامي – قد استطاعت جميعاً أن تصبح ملكاً جديداً ومعاصراً لكل حاضر . غير أن ذلك لايعني أن غاية أى برنامج مسرحي كلاسيكي هي أن يقدم عروضاً أصلية قد تأسّس أسلوبها المتقن تاريخياً بواسطة أدباء نابهين . فعلى العكس من ذلك نجد أن القيمة التي يمتاز بها هذا الفصل من فصول المسرح ، إنما هي بدقة القدرة على التلاحم التي يمتلكها الحاضر بما هو كذلك حينما ينجح في رفع الماضي إلى مستوى الحضور .

ولهذا فقد أرتأيت من قبل أننا على وشك أن نفتتح فصلاً تالياً في تاريخ المسرح . ومن المستبعد أن يكون هناك موضع للدهشة إذا ما استشعرنا ذلك الآن . لأن التحول البنائي في مجتمعنا يعد عميقاً إلى حد أنه سيكون أمراً عجباً إذا ما كنا لانزال نستمتع بالترف شبه المتحفي التاريخي في صميمه ، والذي نجده في ذلك النوع من المسرح الذي أدى دوره الخاص في القرن التاسع عشر حينما كان الحصان والعربة هما الشكل الأساسي للمواصلات .

فما هى إذن الفترة الثالثة (المقبلة من تاريخ المسرح) ؟ إن العلماء لا يمكنهم أن يقوموا هنا بدور الأنبياء . فحسبنا أن نرسم صورة تخطيطية لملامح معينة للحالة الراهنة ، كما أراها من منظور صديق للحياة المسرحية المعاصرة ، عارف بفضلها . وليس بمقدوري بالفعل أن أضع اسماً سديداً لهذه الحالة ؛ طالما أنها لاتزال فصلاً غير مكتوب وناشئاً في تاريخ المسرح . ومع ذلك ، فأخالني استشعر ذلك التوتر الأخلاقي بين الواقع وعالم المسرح الحالم ، وذلك النداء الأخلاقي الجليل الذي أسس عظمة المسرح الكلاسيكي في القرن التاسع عشر ، وتلك المسافة بين المشاهد الصامت وخشبة المسرح البعيدة التي تبدلت هيئتها بفعل الأضواء التي تعلوها ، فكل هذه الأشياء لم تعد توافق اليوم استجابتنا الشعورية ، ولم تعد تناظر إمكاناتنا المستقبلية . فوحدة المشاهد والممثل قد اكتسبت اليوم دلالة جديدة . فهذه الوحدة تؤثر في مشاعرنا ؛ بالضبط لأننا نشعر أن العالم لا يمكن فهمه ببساطة من جهة التوتر المبدَع بواسطة إعلاء عاطفة أخلاقية . فعلى العكس من ذلك ، نحن نشعر أن الروح الجمعية التي تساندنا جميعاً وتتجاوز كلاً منا كأفراد ، هى التي تمثل القوة الحقيقية للمسرح وتردنا إلى المنابع الدينية القديمة لمهرجان الطقوس الدينية . وفى المسرح المعاصر هناك الكثير الذي ينبئ بهذا التطور . ولاشك أن المشتغلين بمهنة المسرح سوف يشعرون أن هذا الطابع المميز للمسرح قد مر

الآن على إدراكه وممارسته عملياً فترة طويلة . في حين أن الشخص الذي لايشتغل بالفن هو فقط الذي سوف يدرك هذا فيما بعد ، إذ يحاول فهم هذه العملية على مهل .

وليس من السهل أن نبتكر عنواناً لهذا الفصل الجديد من فصول المسرح الذي بدأ لتوه . فمن السابق تماماً للآوان أن نستدل على ملامحه الجوهرية ، وإن الكثير مما يلاحظه الشخص غير المشتغل بالفن ربما يكون برأنياً تماماً . ولكن مجمل النموذج الطبيعي الذي أعقب ذات يوم العواطف الجوفاء للمسرح الكلاسيكي الحديث ، والتوجه السيكولوجي والصورة المسرحية الواقعية التي تحلّق في جو إيحائي – وكل شيء قد شكل العالم السحري للمسرح – كل هذا يصدمنا اليوم باعتباره هروباً من الواقع . وحتي الاتقان الفني الذي ساهم في هذا التأثير المخدِّر والمنوِّم ، يبدو أنه جهد ضائع إلى حد كبير .

إننا يجب أن نكون على بينة تماماً من مدى الشرك الذي تمثله هنا كلمة " تقليد" imitation . لأن المحاكاة mimesis بالمعنى القديم والأشكال الحديثة من التمثل المحاكي ، إنما هى صورة مختلفة تماماً عما نفهمه عادة من كلمة التقليد . ذلك أن كل تقليد بمعناه الحق إنما هو عملية تحول لا تكون بمثابة إعادة تقديم فحسب لشيء ما كان موجوداً هناك من قبل . أنه نوع من الواقع المتحول تشير فيه عملية التحول إلى ما قد تحول فيها ومن خلالها . فهو واقع متحول ؛ لأنه يستحضر أمامنا الإمكانات المكثفة التي لم تُشاهد أبداً من قبل . إن كل تقليد هو كشف ، تكثيف لأطراف متباعدة . إن المسرح الحديث الذي بلغ من الجرأة حداً جعله يقترب من تلك الأطراف المتباعدة ويكتشفها ؛ لا يعد لذلك ظاهرة ثانوية ما داخل مجتمعنا وثقافتنا . لأنه يبدو لي أن المسرح يتمتع بتلك الميزة الهائلة والمستديمة – مقارنةً بسائر الإمكانات الأخرى التي يتميز بها – وهى أنه يخوض على الدوام تلك

التجارب الجريئة في التحول الذي يحدث أثناء التواصل المباشر للجماعة التي تتأسس بواسطة الممثلين والمشاهدين . فالممثل يستمد من المشاهد ذلك العرض التمثيلي الذي تجرأ على أدائه ، ونحن المشاهدين - بطريقة عكسية - نتلقى من العرض الجريء للممثلين إمكانات جديدة من الوجود تتجاوز الحالة التي نكون عليها . إن نظرة القناع الزائغة التي لاتثبت على شيء ، هي ما يعد انتباهاً خالصاً ، إنها مجمل المظهر الخارجي دون أن يكون هناك شيء وراءه ؛ ولذلك فهي تعبير صريح * . وإن تصلُّب دمية المسرح المعلقة بخيط والتي ترقص برغم ذلك ، هي الصدمة الدخيلة علينا التي تهز ثقتنا البورجوازية بأنفسنا التي ننعم بها ، وتغامر بالواقع الذي نشعر معه بأننا آمنيين . فنحن هنا لم نعد نتعرف على ذاتنا في نطاق الهيمنة الخاصة بجوانيتنا . بل إننا نتعرف على أنفسنا بوصفنا ألعوبة في يد القوة الجبارة فوق الشخصانية التي تتحكم في وجودنا . وبالطبع ، فإن فن المونتاج والمهارات التقنية يساعدانا أيضاً على جعل كل هذا مرئياً . ولكنهما لا يعملان على إنتاج إيهام بالواقع يشبه الحلم . فعلى العكس من ذلك ، إذا كان للمسرح أن يقدم لنا شيئاً لا يكون مجرد خدعة سيكولوجية ، وإذا كان له أن يقدم رمزاً مبيناً وقولاً ناطقاً ، فإنه يحتاج إلى نفس التجلي الروحي الذي يكون للغة والإيماءة .

---

* نظرة القناع غير جزئية وغيرمحددة ، فهى نظرة تتسم بالشمولية كما لوكانت إيحاءً بمعنى كلي أوتعبيرمطلق يستحث المشاهد لكي يجسده عيانياً . ولقد كان القناع يمثل جزءاً أساسياً في نسيج العرض المسرحي الذي انبثق من داخل الاحتفالات والطقوس الدينية عند الإغريق : فالأقنعة التي كان يرتديها ممثل المسرح الإغريقي كانت تحدد نوعية المسرحية وإذا ما كان يسودها طابع المأساة أو الملهاة، وتحدد مكانة الشخصية ، وعمرها ، وحالتها الشعورية كما هو الحال على سبيل المثال بالنسبة لأوديب الذي يغير قناعه عندما تبلغ مشاعره المأساوية ذروتها. ولكن مايهمنا في هذا الصدد هو ذلك التعبيرالصريح الذي يميز القناع والذي يدعونا كمشاهدين إلى المشاركة فيه . ولازال الناس إلى يومنا هذا يحتفظون هذا التقليد الأصيل في احتفالاتهم الدنيوية (الكارنفالات على سبيل المثال) ، فهل يحفظ المبدعون أيضاً ذلك التقليد من خلال فن المسرح المعاصر .

إننا اليوم على وعي دائم ومكثف بأن الكلمة الإنسانية والإيماءة الإنسانية لهما قدرة على التوصيل تبدو بالنسبة لهما كل تكلفة مفرطة السخاء في ثقافة عالمنا المتحول تكنولوجياً ، تبدو بالنسبة لهما أمراً لا ثقة فيه ومقلقلاً ومصطنعاً وزائلاً . فعندما تُنطَق الكلمة حق نطقها ، مثلما تأتي طرقة الباب في موعدها المضبوط ، فإن شيئاً ما يقدم نفسه على نحو لا يمكن أبداً أن يحققه أي قدر من الاستثارة التقنية التي تصطنع أكثر المناهج تعقيداً . فلمن يقدم هذا الشيء نفسه ، وكيف ؟ من الواضح أنه لايكون ماثلاً هناك بدوننا.، نحن المشاهدين . فنحن أنفسنا من ينبغي أن يسترد ما يُفترض أن يكون هناك. فالخبرة المدهشة حقاً التي أنتجتها العقود القليلة الأخيرة للمسرح الناهض ، هي أن الإنسان الحديث - الغارق على الدوام في فيضان من المثيرات ، والذي لايكاد يستطيع حماية نفسه من كونه مغموراً بلا حول ولاقوة بالتيارات التخديرية التي تحيط به - لايزال بمستطاعه أن يتصرف من تلقاء نفسه ، وأن ينجح في الاستيقاظ من غفوته ، وفي السماح لذلك الذي يقدم نفسه له بأن يوجد في الصورة المتسامية التي تتوج اللحظة الاحتفالية .
لقد أصبح المسرح أكثر روحانية مما كان عليه الحال فيما مضى حينما كان العرض يشجع المشاهد على أن يُلقي بظهره إلى مقعده ويستمتع بالمشهد فحسب . فصلتنا بالمسرح في الحقيقة هي صلة مباشرة نادراً ما نلقاها في وجودنا المتفرد تماماً ، الذي يصبح محجوباً عنا بواسطة آلاف من التوسطات التي تقوم بيننا وبينه . إن الخبرة الأصيلة للطابع الاحتفالي المستديم للمسرح تكمن فيما يبدو لي في الخبرة الجمعية المباشرة بطبيعتنا التي نكون عليها ، وبالكيفية التي تتلاحم بها الأشياء معنا ، من خلال ذلك التفاعل الحيوي بين الممثل والمشاهد . وكما يقول رلكه **Rilke** : " من فوقنا ، ومن حولنا ، تلعب الملائكة " [5].

2

التأليف والتفسير

لطالما كان هناك توتر بين حرفة الفنان وحرفة المفسر . فالتفسير يبدو من وجهة نظر الفنان أمراً تعسفياً وهوائياً ، إن لم يكن بالفعل أمراً لا غناء فيه وهذا التوتر يبلغ مداه حينما يتم إجراء التفسير باسم العلم وبروحه . فالفنان المبدع يجد أنه من العسير تماماً أن تعتقد في إمكانية التغلب على كل صعوبات التفسير من خلال اتخاذ موقف علمي . وهكذا فإن مشكلة التأليف والتفسير تمثل بالفعل حالة خاصة فيما يتعلق بالصلة العامة بين الفنان المبدع والمفسر . وطالما كان الشعر والتأليف الشعري هو موضع اهتمامنا ، فليس بغريب في هذه الحالة أن نجد حرفة التفسير وحرفة الإبداع الفني متحدتين في شخص واحد بعينه . وهذا يوحي بأن التأليف الشعري تكون له - أكثر من الفنون الأخرى - صلة حميمة بحرفة التفسير . وحتى حينما نطالب باتخاذ موقف علمي في تفسيرنا ، فإن هذه الحرفة لاتبدو أمراً مشكوكاً فيه حينما يتم تطبيقها في مجال الشعر ، على نحو ما نؤمن بذلك بوجه عام . فالموقف العلمي نادراً ما يبدو على أنه يتجاوز ما يكون متضمناً في أية حالة يكون فيها اشتباك فكري مع الشعر . ولن يكون هذا الأمر مثيراً للدهشة ، حينما نتأمل فقط إلى أي حد قد تخلل التأمل الفلسفي الشعر الحديث في هذا القرن [1] . ولذلك ، فإن الصلة بين التأليف الشعري والتفسير ، لم تنشأ فحسب داخل سياق العلم أو الفلسفة وحدهما . وإنما هي أيضاً تمثل مشكلة داخلية بالنسبة للتأليف الشعري نفسه ، وللشاعر وللقاريء بالمثل .

وعندما أطرح القضية على هذا النحو ، فإنني لا أود أن أصبح متورطاً في جدال فكري بين موقفي الدراسة الأكاديمية للأدب وحرفة الكتابة حول دعاوى التفسير . ولن أحاول أن أباري أسلوب التعبير المتأستذ لدى أولئك الذين يرتزقون من الكلمة ، ويعرفون كيف يستخدمونها على أفضل نحو . فأنا أود ببساطة أن استخدم مهارتي الخاصة في التفكير الفلسفي ، لأساعد الناس على أن يروا ما يستطيعون جميعاً أن يتفهموه بأنفسهم .

ما الذي يفسر لنا هذه القرابة بين التأليف والتفسير ؟ من الواضح أن هناك شيئاً ما مشتركاً بينهما . فكلا منهما يحدث في وسيط اللغة . ومع ذلك ، فإن هناك اختلافاً بينهما ، ونحن نريد أن نعرف مدى عمقه . ولقد أظهر بول فاليري **Paul Valéry** هذا الاختلاف بقوة بالغة . فلغة الحياة اليومية – شأن لغة العلم والفلسفة – تشير إلى شيء ما بخلاف ذاتها وتختفي وراءه . وفي مقابل ذلك ، فإن لغة الشعر تُظهر ذاتها حتى حينما تشير، لدرجة أنها تبقى ماثلة بذاتها وفقاً لحسابها الخاص . فاللغة العادية تشبه عملة نتداولها فيما بيننا عوضاً عن شيء ما آخر ، بينما اللغة الشعرية تكون أشبه بالذهب نفسه [2] . وبدايةً ، فإننا يجب أن ندرك أن هناك – برغم هذه المقارنة المضيئة – حالات انتقالية تقف بين اللغة المنطوقة شعرياً من ناحية ، والكلمة القصدية الخالصة من ناحية أخرى . ونحن في هذا القرن قد أصبحنا على ألفة بوجه خاص بالانصهار الحميم لكل من هذين النوعين من اللغة .

ولنبدأ بالحالات المتباينة . وهنا نجد على أحد الطرفين المتقابلين حالة الشعر الغنائي **lyric poetry** (وهو ما كان بلا شك يدور في ذهن فاليري) . فنحن في زماننا هذا قد شهدنا ظاهرة جديرة بالاعتبار : فنحن نجد لدى ريلكه أو لدى جوتفريد بن **Gottfried Benn** – على سبيل المثال – أن لغة العلم قد غزت بالفعل لغة الشعر ، على نحو كان سيبدو حدوثه غير قابل للتصور على الإطلاق في الشعر العظيم ، فقط منذ بضع أجيال خلت . فما الذي حدث

بحيث أمكن لكلمة قصدية بوضوح ، أو لتعريف ما ، أو حتى لمفهوم علمي ما أن يندمج مع التدفق الإيقاعي للغة الشعرية ؟

ولننظر الآن في حالة الراوية باعتبارها طرفاً آخر مقابلاً ، والتي تعد بوضوح أكثر أشكال الفن مرونة . وهنا نجد أن لغة التأمل الانعكاسي re-flection التي تربط الأشياء والأحداث من حولنا ، قد كانت دائماً متبسطة دون تكلف ، ليس فحسب في حديث الشخصيات القصصية ، وإنما أيضاً في حديث الراوي ، أيا كان هذا الراوي . ولكن ألسنا نواجه شيئاً ما جديداً هنا كذلك ، حتى بالقياس إلى الابتداعات الجريئة للراوية الرومانتيكية ؟ فنحن لم نشهد فقط اختفاء المنظور السردي ، وإنما نشهد أيضاً تحلل مفهوم الحدث ذاته ؛ ونتيجة لذلك فقد تداعى الاختلاف الكائن بين لغة السرد ولغة التأمل الانعكاسي .

ومن الظاهر أنه حتى الأديب الأكثر عداءً لدعاوى التفسير لا يمكن أن يخفق في رؤية الصلة المشتركة بين التأليف والتفسير . وهذا الأمر يظل صادقاً حتى إذا كان واعياً تماماً بالطبيعة الإشكالية لكل تفسير ولكل تفسير ذاتي شعري بوجه خاص ، ومعتقداً – على اتفاق مع إرنست ينجر **Ernst Jünger** – بأن " أي شخص يقدم شرحاً على عمله ، إنما يحط من قدر نفسه"[3] . فما هو التفسير إذن ؟ إنه بالتأكيد ليس شيئاً مماثلاً للشرح الذي يستخدم التصورات . وإنما هو يشبه إلى حد كبير فهم وإيضاح شيء ما . ومع ذلك ، فإن هناك الكثير مما يمكن أن نقوله عن التفسير فضلاً عن ذلك . إن التفسير في معناه الأصلي يتضمن الإشارة في اتجاه معين . ومن المهم أن نلاحظ أن كل تفسير يشير في اتجاه ما وليس نحو نقطة نهاية أخيرة ، بمعنى أنه يشير إلى مجال مفتوح يمكن أن يُملأ على انحاء متنوعة .

ويمكننا أن نميز بين معنيين مختلفين من التفسير : التفسير بمعنى الإشارة إلى شيء ما ، وبمعنى إظهار معنى شيء ما . " فالإشارة إلى شيء ما "

"pointing to something" هى نوع من " التعيين " الذي يقوم بدور العلامة sign . وفي مقابل ذلك ، فإن " إظهار ما يعنيه شيء ما" "pointing out what something means" ، إنما يحيلنا دائماً إلى نوع العلامة التي تفسر ذاتها . وهكذا فإننا عندما نفسر معنى شيء ما ، فإننا بالفعل نفسر تفسيراً ما . ومحاولة تعريف وتأسيس حدود نشاطنا التفسيري تردنا إلى السؤال المتعلق بطبيعة التفسير ذاته . فعلام تكون العلامة ؟ هل كل شيء يكون علامة بمعنى ما ؟ وهل كان جيته محقاً حينما جعل الرمز symbol مفهوماً أساسياً بالنسبة لكل إستطيقا ، وزعم " أن كل شيء يشير إلى كل شيء آخر"، وأن" كل شيء يكون رمزاً " ؟ [4] أم أننا يجب أن نخفف من حدة هذا الزعم ؟ هل يمكن أن نجد أى شيء كان ، يشير مثلما تشير علامة ما على هذا النحو ، ويطالبنا بأن نتخذه على هذا النحو وأن نفسره على هذا الأساس ؟ من المؤكد أننا يجب أن نحاول مراراً قراءة طابع العلامة المميز للأشياء . وبهذه الطريقة فإننا نحاول أن نفسر ذلك الذي يخفي ذاته في نفس الوقت ، كما هو الحال في تعبير الإيماءة gesture على سبيل المثال [5] . ولكن حتى في هذه الحالة ، فإن التفسير ينشأ داخل كل منغلق على ذاته ، ويوضح الاتجاه الذي فيه تشير العلامة عن طريق استظهار ذلك الذي تشير إليه أساساً من ذلك الذي يكون بذاته مختلطاً وغير واضح وغير محدد . وهذه العملية التفسيرية ليست بمثابة قراءة لمعنى شيء ما ، وإنما من الواضح أنها تكون كشفاً لما يشير إليه الشيء نفسه من قبل .

وهذا التقابل يُظهر لنا القضية المطروحة هنا . فليست مهمتنا هى أن نفسر أونتفحص عبارة لاغموض فيها أو نظام يتطلب منا أن نذعن له فحسب . فمهمتنا هى فحسب أن نفسر شيئاً ما حينما يكون معناه ليس مطروحاً بوضوح ، أو حينما يكون ملتبساً . ولنسترجع الأمثلة الكلاسيكية للأشياء

التي تتطلب مثل هذا التفسير ، من قبيل : سرب الطيور ، أو نبوءة كهنة الآلهة ، والأحلام ، والموضوعات التصويرية المتخيلة ، والكتابة الملغزة . ففي كل هذه الحالات يكون هناك جانبان مطروحان للتفسير : فهناك أولاً إشارة في اتجاه معين تحتاج هي ذاتها إلى تفسير ، ولكن هناك أيضاً في نفس الوقت استبقاء لذلك الجانب من الشيء الذي يُراد إظهاره على هذا النحو. فمهمتنا هي فقط أن نفسر ذلك الذي تكون له كثرة من المعاني .

وقد يحق لنا التساؤل عما إذا لم يكن في مقدورنا أن نفسر هذا الالتباس إلا عن طريق كشف هذا الالتباس . وهذا يردنا إلى قضيتنا المتعلقة بالصلة بين التأليف والتفسير داخل مجمل العلاقة الكائنة بين نشاط التفسير ونشاط الإبداع الفني . إن الفن يتطلب تفسيراً بسبب غموضه الذي لا ينضب معينه . فهو لا يمكن أن يُترجَم على نحو مُرض بلغة المعرفة التصورية . وهذا يصدق على الشعر بالمثل . فالقضية تتعلق بالعلاقة الخاصة بين التأليف والتفسير داخل إطار التوتر الكائن بين الصورة المتخيَّلة **image** والتصور **concept** . فالمعنى الملتبس للشعر يكون مرتبطاً على نحو لا يقبل الانفصام بالمعنى غير الملتبس للكلمة القصدية . والوضع الخاص للغة بالنسبة للوسائط الأخرى للصورة الفنية - كالحجر واللون والصوت وحتي الحركة الجسمية في الرقص - هو ما يسمح بحدوث هذا التوتر والتداخل التبادلي . فالعناصر التي تتألف منها اللغة ويشكلها الشعر وفقاً لأغراضه الخاصة ، هي علامات خالصة يمكن أن تصبح فقط عناصر للصورة الشعرية بفضل معناها . وهذا يعني أنها تمتلك أسلوبها الخاص في الوجود بوصفها لغة قصدية **intentional language** . وينبغي أن نتذكر هذا بوجه خاص في زماننا هذا الذي أصبح فيه التحرر من أي خبرة بالعالم مفسرة موضوعياً أمراً يبدو على أنه يمثل مبدأ أساسياً للفن المعاصر . ولكن الشاعر لا يمكن أن يشارك في هذه العملية . فاللغة باعتبارها

وسيطاً ومادة للتعبير ، لا يمكن أن تحرر ذاتها تماماً من المعنى . والشعر اللاموضوعي حقاً ، سوف يكون مجرد طنطنة * .

وبالطبع فإن هذا لايعني أن الأدب يكون محصوراً فحسب في حدود اللغة القصدية بهذا المعنى . بل على العكس ، فإنه يمتلك دائماً نوعاً من الهوية بين المعنى والوجود ، على نفس النحو الذي به يربط السر المقدس بين المعنى والوجود في وحدة واحدة . فإن " الأنشودة هي الوجود "[6] . ولكن ماذا عساه يكون هذا الوجود ؟ إن كل كلام قصدي يتجه بعيداً عن ذاته ، فالكلمات ليست مجرد تراكيب من الأصوات ، وإنما هي إيماءات ذات معنى تتجه بعيداً عن ذاتها مثلما تفعل الإيماءة gesture . ونحن جميعاً نعرف أن الخاصية الصوتية للشعر تكتسب معنى ، فقط من خلال فهم المعنى . ونحن – فقط على نحو أليم للغاية – نعي أن الشعر يمثل قيداً لغوياً ، وأن ترجمة الشعر

---

* يتعرض جادامر هنا لقضية بالغة الأهمية قد عالجناها في سياقات مختلفة من بحوثنا ، وهي أن مادة الشعر الأساسية هي الكلمة القصدية ، أي الكلمة التي تقصد معنى وتقول شيئاً ما ؛ تماماً مثلما أن مادة الموسيقى هي الصوت الموسيقي نفسه . حقاً إن الصورة الشعرية لا تتألف من مجرد كلمات تقصد معان ، بل ويمكن القول إن الشعر نفسه لا يمكن تصوره دون موسيقى ممثلة في الإيقاعات ، بل وحتى في الكلمات نفسها التي تكون لها قيمة موسيقية خاصة بها- ومع ذلك فإن الموسيقى هنا ينبغي أن تُفهم باعتبارها مباطنة في السياق اللغوي نفسه ؛ فالكلمات الموسيقية بمفردها لا تخلق شعراً ؛ إذ لابد أن ترتبط معانيها في سياق لغوي ما ، فبدون هذا الارتباط لمعاني الكلمات تصبح موسيقى الكلمات نفسها أشبه بضوضاء . ولذلك فإن الشعر حينما يحاول أن يحتذي الموسيقى الخالصة باعتبارها فناً لا موضوعياً أو لا تمثيلياً ، فإنه يُقدِم بذلك على مخاطرة مصيرها القضاء عليه ؛ لأنه سيتحول بذلك إلى مجرد خطاب ذاتي محض ، أو تلاعب صوري بالكلمات ، أو تشكيل خالص مجرد من المعنى ؛ بل إن موسيقاه نفسها ستفقد بالتالي تأثيرها علينا . ففي حين أن الموسيقى تستطيع أن تخلق صورة معبرة وأن تخاطبنا على نحو مباشر من خلال لغة الصوت الموسيقي وحده ، فإن الشعر لا يستطيع أن يفعل ذلك إلا من خلال المعاني القصدية للكلمات .

تُلقي على عاتقنا بمهمة إلهامية وإن كانت استفزازية ، بحيث يستحيل إنجازها بإتقان تام * .

ولكن هذا يعني أن وحدة الخاصية الصوتية والمعنى التي تميز كل كلمة ننطقها ، تبلغ تحققها التام في الكلام الشعري . فالعمل الشعري - مقارنةً بكل أشكال الفن الأخري - يمتلك باعتباره لغةً طابعاً من اللاتحدد . ووحدة الصورة التي تعد طابعاً مميزاً تماماً للعمل الفني الشعري - مثلما هى بالنسبة لكل نوع فني آخر - تكون حاضرة على نحو حسي ، وبهذا الاعتبار لا يمكن اختزالها إلى مجرد قصد المعنى . ولكن هذا الحضور لازال ينطوي على عنصر قصدي يشير إلي بُعد لا محدد من التحققات الممكنة . وهذا هو بالضبط ما يمنح الشعر أوّلية على الأشكال الفنية الأخرى ، مما سمح له بتحديد إطار مهام الفنون البصرية . لأن الوسيط اللغوي الذي يكون تحت إمرة الشعر ، يستدعي حضوراً وحدساً ووجوداً . ومع ذلك ، فإن هذه الكلمة يتم تحققها - لدى كل شخص يستجيب للكلمة الشعرية - على نحو حدسي فريد لا يمكن توصيله للآخرين . وبذلك فإن اللغة تستدعي الفنان البصري ليضطلع بدوره هنا . فالفنان يكتشف لحساب صورة متخيلة تكتسب شرعية لاجدال فيها . ونحن

---

* تبدو لغة جادامر - مثلما تبدو في أحيان أخرى من مقالاته - مشتتة ومتناقضة ظاهرياً على نحو قد يلتبس على القارئ العادى ، وربما يرجع ذلك إلى أنه - كما لاحظ محرر الكتاب في مقدمته - لا يكتب هنا مقالاً أكاديمياً ، ولإزالة اللبس الذي قد يحدث في ذهن القارئ ، فإننا نقدم الإيضاح التالي : إن اللغة الشعرية توصف بأنها لغة قصدية بمعنى أنها تشير إلى معنى أوتوجهنا نحو شيء من العالم أو الوجود الذي تشير إليه معاني الكلمات، ولكننا مع ذلك لن نجد هذا المعنى (أو الشيء الآخر الذي يشير إليه المعنى) خارج لغة الشعر ، فاللغة الشعرية هنا - كما يوضحها هيدجر - تجذب الخارج وتجلبه إلى بيت اللغة . وهذا يناظر فعل الإيماءة الذي يشير إليه جادامر هنا إشارة غير مكتملة ؛ فالإيماءة تشير بالتأكيد إلى شيء أو معنى ما بخلاف ذاتها ، ولكننا في نفس الوقت نجد هذا المعنى داخل الإيماءة ذاتها أو في فعل الإيماء نفسه كما علمنا ميرلوبونتي . أو قل إن المعنى والصورة الكلية التي يخلقها يكون حاضراً ومتجلياً في الكلمات المحسوسة بصوتياتها وتشكيلاتها الخاصة ، وهو ما يسميه ميكيل دوفرين بالحضور المحسوس للمعنى ؛ فالمحسوس هنا يكون مشرباً بالمعنى والدلالة .

نسمي هذا الأسلوب التسلطي للخيالي ، وهو يمكن إبطاله فقط بواسطة فعل إبداعي جديد ينتج نمطاً جديداً من الخيالي . غير أن الوظيفة الصحيحة للشاعر هي قول مشترك ، أي قول يمتلك حقيقة مطلقة ، فقط بفضل كونه يُقال . والكلمة اليونانية التي تعبر عن هذا هي كلمة أسطورة *mythos* . فحكايات الآلهة والناس الذين يُروَى عنهم في الأسطورة هي حكايات تتمتع بخاصية الوجود ، فقط من خلال الرواية عنهم . فهم يكونون موضوعاً لاعتقادنا ، فقط طالما يُروي عنهم مراراً وتكراراً . وبهذا المعنى الدقيق ذاته ، فإن كل شعر يكون أسطورياً ؛ لأن التصديق الذي نمنحه له يعتمد على فعل القول ذاته . ولكن الشعر بذلك يجد ذاته في العنصر الذي ينتمي إليه كل من التأليف والتفسير ، والحقيقة أن التفسير يعد بالفعل جزءاً من كل تأليف .

ويمكننا أن نعضد هذا القول بالرجوع إلى حيلة شعرية كانت ذات يوم لها شرعيتها التي لايتطرق إليها شك ، وفقدت حظوتها فقط في الأزمنة الأكثر حداثة مع شعر الخبرة الذاتية **poetry of subjective experience** . وما يجول بخاطري هنا إنما هو المجاز الذي يعبر عن شيء واحد بواسطة شيء آخر. فالمجاز يكون ممكناً بالنسبة للشعر طالما كان يوجد هناك أفق مشترك مستقر من التفسير يحدث فيه المجاز . فإذا ما تم الوفاء بهذا الشرط ، فإن المجاز لاينبغي عندئذ أن يظهر فاتراً وبلا حياة . وحتى حينما يكون هناك تناظر دقيق بين المجاز والمعنى ، فإن مجمل اللغة الشعرية لازالت عندئذ في مستطاعها أن تمتلك ذلك البعد المفتوح من اللاتحدد الذي يتيح لها أن تكون شعرية ، بمعنى ما لا يمكن استنفاده تصورياً . وسوف أحاول أن أوضح هذا بمثال . إن مناقشة كتابات كافكا **kafka** قد تمركزت حول الطريقة التي يستطيع بها تشييد عالم من الحياة اليومية على نحو منعزل مشرق هادىء لا يمكن وصفه . ولكن هذا العالم المألوف بوضوح يكون مصحوباً بشعور غامض من الغربة الذي يولّد فينا انطباعاً بأن كل شيء يتجه بالفعل وراء ذاته إلى

شيء مـا آخـر . ولكـننا في نفس الـوقت لا يمكن أن نفـسـر كل هذا على أنه مجاز ؛ بالضبط لأن الحدث الرئيسي الذي يقدمه هذا النموذج المتقن من الفن الروائي ، هو انحلال لأي أفق مشترك من التفسير . فالشعور الذي نتوقع فيه أن يشير كل شيء نحو معنى أو تصور ما يمكن تفسير شفرتـه ، هو شعور يتم إحباطه . فـالنص يستحضر على نحو شعري المظهر الخارجي للمجاز فحسب ، وينفتح على مجال من الغموض .

وهنا يـكون لدينا مـثـال على التـفـسـيـر الذي يكون داخل إطار التـأليف ، والذي يتطلب مع ذلك تفسيراً تاليـاً . والسؤال الذي يفـرض نفسـه الآن هو : من الذي يـقوم بالتـفـسـيـر هنا ، الشـاعـر أم المفـسـر ؟ أم أن الأمر هنا هو أن كليهما يقدم تفسيرات بمجرد أن يشرع كل منهما في أداء وظيفته الخاصة به ؟ أم أن الأمر هو أنه في هذا المعنى وذاك القول الذي يُقَال يكون هناك شيء ما "مُوحَى به تلمـيحاً " ولكنه لا يكون " مقـصـوداً " ؟ إن الـتـفـسـيـر يبدو تحدداً أصيلاً من الوجود أكثر من كونه نشاطاً أو قصداً معيناً .

ونحن نجد شيـئاً شبيهـاً بهذا عندما نتـأمل غـموض نبوءة كـهنة الآلهـة . فهي أيضاً تنتمي إلى مجال التلميح أكثر مما تنتمي إلى مجال التفسير . فما دفع أوديب إلى قدره المحتوم ليس خطأ أحمق حفزته قوة خبيثة . ولا هو رغبة مـدنسة في نـقض الحكم الإلهي ، وهو مـا أودي به في النهـايـة إلى الهـلاك . فمعنى النبوءة في هذا النوع مـن التـراجيديا يـكمن في كـون البطل يمدنا بمثـال إيضـاحي نموذجي عـلى غـموض القدر الذي يهدد كل منا . ونحن كـموجودات بشرية نكون مأخوذين بطبيعتنا في محاولة تفسير معنى هذا الغموض .

والكلمـة الشـعرية تشـارك بالمثـل في هذا الغـمـوض . وإنه ليـحق لنا وصف اللغـة الشـعرية بأنهـا أسطورية ، بمعنى أنهـا لا تتطلب أي اثبات من أي شيء آخر وراء ذاتها . فغموض اللغة الشعرية يوافق غموض الحياة الإنسانيـة في مجملها ، وها هنا تكمن قيـمتـه الفريدة . فكل تفسـير للغة الشعرية يفسر

فقط ما قد فسره الشعر من قبل . وما يفسره الشعر لنا ويشير إليه ليس هو بالطبع نفس ما يقصده الشاعر . فما يقصده الشاعر ليس على الإطلاق شيئاً فائقاً لما يقصده أى شخص آخر . فماهية الشعر لا تكمن في توجه قصدي نحو شيء ما آخر . فهى تكمن ببساطة في أن ما يكون مقصوداً وما يُقال يكون ماثلاً هناك في القصيدة . فالتفسيرات المطروحة - شأنها شأن التلميحات الغامضة في القصيدة ذاتها - تكون مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بوجود القصيدة . فكل تفسير يصبح مشاركاً في وجود القصيدة . فكما أن القصيدة توحي بمعني ما بأن توجهنا وجهة معينة ، كذلك فإن الشخص الذي يفسر القصيدة يتجه صوب وجهة معطاة . ونحن عندما نقرأ تفسيراً ما ، فإننا نولي وجوهنا شطر اتجاه معطى ، ولكننا لانقصد هذا التفسير الجزئي في ذاته . ومن الواضح أن لغة التفسير لا ينبغي أن تضع نفسها موضع ذلك الذي تتجه إليه هى ذاتها. فالتفسير الذي يحاول فعل ذلك ، إنما يستدعي إلى أذهاننا صورة الكلب الذي حينما نحاول أن ندله على شيء ما ، فإنه يتجه بنظره بثبات نحو اليد التي تشير بدلاً من أن ينظر إلى ما نحاول أن نظهره له .

والأمر يبدو على نفس النحو تماماً عندما يحدث التفسير داخل التأليف نفسه . فمن ماهية العبارة الشعرية أنها أيضاً تنطوي على لحظة تتجه بعيداً عن ذاتها . وفن ومهارة التعبير الذي يضفي طبقة من الخاصية الجمالية على العبارة الشعرية ، يمكن اتخاذه موضوعاً للتأمل الجمالي ، ولكن الحقيقة أن مثل هذا الفن يتخذ وجوده الحقيقي في كونه يتجه بعيداً عن ذاته ويتيح لنا أن نشاهد ماهية ذلك الذي يتحدث عنه الشاعر . فلا الشاعر ولا المفسر تكون لهما في حد ذاتهما أية شرعية خاصة . فمتى نجد أنفسنا في حضرة شعر حقيقي ، فإن هذا الشعر يتجاوز دائماً كلاً من الشاعر والمفسر . إذ أن كلاً منهما يتتبع معنى يتجه نحو مجال مفتوح . ولذلك ، فإن الشاعر - مثل المفسر - يجب أن يدرك بوضوح أن ما يقصده هو نفسه لايتمتع بأية ميزة

خاصة . فتصوره الذاتي أو وعيه القصدي الخاص يكون موجهاً بإمكانات مختلفة عديدة من الفهم الذاتي التأملي ، ويكون مختلفاً تماماً عما ينجزه بالفعل إذا كانت القصيدة تمثل إنجازاً ناجحاً .

إن هزيود Hesiod – الذي يُعَّد في تضرعه الشهير لربات الفنون أول من أظهر بوضوح وعياً برسالة الشاعر – يمكن أن يمدنا بمثال توضيحي على ما كنت أقوله الآن . ففي بداية **الثيوجينيا**[أنساب الألهة] *Theogony* تتجلى له ربات الفنون ، وتقول : " إننا نعرف كيف نقول أشياءً كاذبة كثيرة بحيث تبدو كما لو كانت صادقة ، ولكننا نعرف أيضاً – حينما نشاء ذلك – أن نكشف الحقيقة " [7] . وعادةً ما تُفهم هذه الكلمات على أنها تعكس موقفاً نقدياً من تناول هوميروس Homer للآلهة ، كما لو أن ربات الفنون قد قلن لهزيود : " نحن نريد لك خيراً . فلن ننبئَك كذباً – مثلما فعلنا مع هومر - رغم استطاعتنا فعل ذلك ، وإنما سننبئُك فقط بالحقيقة " . ونظراً لأسباب عديدة ، وبوجه خاص للسيمترية الملحوظة بين البيتين الواردين في شعر هزيود ؛ فأنا اعتقد أن ما يعنيه هزيود هو ذاك : متى يكون لدى ربات الفنون شيء ما ليمنحنه ، فإنهن يمنحن الحقيقة والكذب معاً . فمن الطابع المميز للغة الشعرية أنها تنطق الحقيقة واللاحقيقة معاً . فالحقيقة الخاصة بالشعر لا تكون محكومة بالتمييز بين صادق وكاذب على نحو ما فهمها الفلاسفة العدائيون ممن يزعمون أن " الشاعر يروي أكاذيب عديدة " .

وهكذا فإن الإجابة على سؤالي الأصلي يبدو أنها تطرح نفسها الآن . لقد كان هناك دائماً عنصر من القصد والتفسير منتمياً إلى غموض الشعر . ولكن عندما انهار الأفق المشترك للتفسير ، عندما لم تعد هناك لغة مشتركة ، عندما فقد التلاحم الرائع للأسطورة الكلاسيكية والدين المسيحي الذي ظل تلاحماً قوياً حتى مائتى عاماً خلت ، عندما فقد مكانته الواضحة بذاتها – كان لابد إذن لهذا الانهيار أن ينعكس في لغة الفن . ونتيجة لهذا ، فإننا

نشاهد عنصر التأمل الانعكاسي التفسيري يتخذ دوراً أكبر لم يبلغه من قبل في روايات كافكا وتوماس مان **Thomas Mann** وموسيل **Musil** وبروخ **Broch** ، إن ذكرنا فقط أسماء أدباء أصبحوا في ذمة الله . فالرابطة المشتركة بين الشاعر والمفسر تصبح واضحة اليوم بصورة متزايدة . وفي ختام تحليلنا ، يمكن القول بأن هذا الأمر ينبثق من كوننا نعيش في زمان يكون - برغم الجهود الدءوبة لاكتشاف كلمة التفسير الحاسمة - موسوماً بإنكار لليقين على نحو ما عبر عن ذلك قول هيلدرلن في قصيدة " منيموسين " : « نحن علامة بلا تفسير »(8) .

3

الصـــورة والإيمـــاءة

هناك اليوم قدر كبير من فقدان الثقة في أشكال التعبير التقليدية . فالفن والبورتريه portraiture* اللذان يحملان طابعاً دينياً ، قد أصبحا يمثلان الآن طابعـاً إشكاليـاً . وحتى فن تـصـوير الطبـيـعـة landscape - الذي يصـور الطبيعة في طابعها غير المتصنع بوصفها مجالاً للنشاط الإنساني - قد أصبح يمثل طابعـاً إشكالياً من حيث هو موضوع لفن التـصـوير . وهذا يصـدق حتى بدرجة أكبر على لغة التراث الإنساني التي تتحدث إلينا من خلال ثقافة بعيدة وأجنبيـة بعـالمها الديني الذي يعد الآن عزيز المنال . فـعندمـا يستدعي مصـوِّر حديث هذا العالم الرمزي - المحمَّل بمعناه الثقافي - فإننا نجد أنفسنا مدفوعين إلى التسـاؤل عمـا إذا لـم يكن المصوِّر قد أخفى بذلك واقـعـاً قـاسـيـاً يجب أن نعرفه ، بل ونعرفه بالفعل . لأنه من المؤكد أن الندرة العزيزة للرمز والإنكار الشديد للرمزي ، هو على وجه التحديد ما يميز الفن المعاصر في كل أشكاله . وهذا يقيناً ليس نتاجاً لأسلوب تعسفي أو لشكل ما من أشكال التناول . وإنما هو - على العـكس من ذلك - يعكس فـحسب أمراً واقـعـاً وهو أن الفن الذي لايزال لديه شيء ليقوله لنا اليوم ، يجب أن يلبي مطالب اللحظة الراهنة .

إن الرمز هو شيء مايُسهِّل عملية التـعرف ، والندرة العزيزة للرمز هي سمة مميزة للحظة التـاريخيـة التي نعيـشـها الآن . فـهي تعـكس ذلك الطابع المتزايد

---

* فن البورتريه هو التصوير الوصفي الذي يتمثل غالباً تعبير صورة شخصية كاملة أو نصفيه أو جبهية أوجانبيـة ، ولكنه قد يتمثل أيضاً صورة جماعية collective portrait . ومن أمثلته لوحات البورترية ذات الطابع الديني من قبيل : تلك اللوحات التي تصور المسيح أو العذراء أو كليهما معاً مع مجموعة من القديسين .

من عدم الألفة واللاشخصانية الذي يميز العالم المحيط بنا . إن التعرف هو ماهية كل لغة رمزية ، وكل فن - أياً كان نوعه - سيكون دائماً لغة تعرف . وحتى فن عصرنا الذي تقدم لنا نظرته الخرساء ألغازاً مزعجة ، يظل نوعاً من التعرف : فنحن نَلْقى في هذا الفن أشياء عالمنا المحيطة بنا والتي لا يمكن حل شفرتها . فهو يقدم لنا شفره تصويرية نحاول أن نقرأها على أساس من المعنى الذي تعبر عنه ، ولكنها تكون مكتوبة من خلال علامة لغوية لا يمكن تفسيرها أو حل شفرتها . ونحن نَلْقى هذه العلامات في فن التصوير باعتبارها عناصر السطح الخاصة بالنقطة والخط واللون ، ولكن المعنى المسجَّل في هذه العلامات يبدو غير ملموس ولا منطوق وغير قابل للقياس . وعلى الرغم من ذلك ، فإننا لانزال نقول إن هذا البناء المشار إليه يكون ماثلاً وفقاً لحسابه الخاص ، وأن هناك تفاعلاً ديناميا قد تم أسره ، أو أن هناك حلاً للمشكلة قد تم التوصل إليه . وهكذا فإنه يكون هناك حقاً معنى في كل أشكال الفن الحديث التي نشاهدها من حولنا ، ولكنه معنى لا يمكن حل رمز شفرته . والموسيقى - التي ربما تكون أكثر الفنون جلالاً - قد علمتنا طيلة قرون عديدة أن مثل هذا الأمر يكون محتملاً . فكل تأليف من " الموسيقى المطلقة " تكون له تلك البنية من المعنى الذي لا يمكن حل شفرته . وحتى " التصوير المطلق " absolute painting* . لم يهجر مطلقاً مجال المعنى الذي نواصل حياتنا فيه .

وهذا يجعل سؤالنا التالي أكثر إلحاحاً عما كان عليه في أي وقت مضى : هل لازال في مقدور الفن أن يستدعي بصورة مقنعة الموضوعات الأسطورية لدى العالم اليوناني على نحو ما تم التعبير عنها في الدراما القديمة والشعر

* التصوير المطلق هو فن التشكيل الخالص بواسطة اللون ، وهو يناظر الموسيقى المطلقة أو الخالصة أو موسيقى الآلات (أي الموسيقى التي تستخدم الآلات الموسيقية وحدها في خلق التعبير الموسيقي) ؛ من حيث إنه لا يصور موضوعات مستمدة من العالم الخارجي ، كما سبق أن نوهنا إلى ذلك .

الملحمي epic poetry ، وهو العالم الذي يعد مألوفاً ومبجلاً لدينا مع أنه بعيد عنا بصورة لاتُصدَّق ؟ هل هذه الرموز كافية لترميز عالمنا الذي لا يمكن حل شفراته ؟ إنه لمن الواضح لأي امريء يسترجع النظر في التطورات التي حدثت في مائتي العام الأخيرتين ، أننا قد لانستطيع أن نوظف الأشكال المعروفة والرموز المألوفة لنا لأجل هذا الغرض . فيجب أن نعترف بأنه منذ العصر الباروكي وما ارتبط به من شكل متسامٍ للتعبير الإنساني المسيحي ، لم تعد هناك لغة رمزية قادرة على أن تنال رضانا . وأنا لا أفكر هنا في الجهود الواهنة لأولئك الذين سعوا إلى نوع من التقرير التصويري أثناء عصر الكلاسيكية الجديدة . فما على المرء سوى أن يتأمل التأثير الذي يحدثه النظر إلى لوحات أستاذ مثل فيورباخ Feurbach أو إلى إنجاز النصرانيين ، بعد معايشته لأسلوب الاستخدام المكثف للون والنزوع نحو التجريد مما يميز فن قرننا هذا . وبالتالي ، فإن علينا أن نتساءل إذا ما كان أم لم يكن الفنان المعاصر لايزال قادراً على استرداد أي شيء كان من هذا التقليد الإنساني - الأسطوري الذي يمكن أن يصبح رمزاً معبراً عن إحساسنا الخاص بعدم الألفة .

إنه لمن الصادق يقيناً أننا اليوم لنا رؤية لبلاد اليونان مختلفة بعمق عن الرؤية التي كانت لدي جيته عندما عقد في عمله إفيجينيا *Iphigenia* تقابلاً بين النماذج التامة للإنسانية والتقاليد البربرية للثراسيين * . وبفضل جهود يعقوب بوركهارت Jacob Burckhardt وفردريك نيتشه أمكن بوجه عام أن ندرك على وجه الدقة كم كان اليونان مختلفين حقاً عن صورة أولئك البشر النبلاء الذين قدموا رؤيتهم الكلاسيكية لكي نحتذيها . والتراث الإنساني اليوم يعد أمراً حيوياً بالنسبة لنا ؛ بالضبط لأننا نكون الآن واعين على الدوام بما يكمن وراء البهاء الأبوللوني للفن اليوناني . وإن إعادة اكتشاف هيلدرلن في هذا القرن - أو بالأحرى اكتشافه للمرة الأولى - كان

* ساكنو إقليم ثراسيا القديم بشبه جزيرة البلقان ، وهو الآن إقليم مقسم بين اليونان وتركيا .

حدثاً ذا أهمية خاصة ؛ حيث إن إنجازه الخاص قد عضد الرؤية الجديدة والأكثر عمقا لبلاد اليونان التي حدث فيها الحضور المظلم الكامن الخفي للتيتانز Titans* ، جنباً إلى جنب مع الأشكال العليا من الوضوح والبهاء الأولمبي [1] .

وهذا التحول في رؤيتنا للتقليد الإنساني هو الذي يتيح لهذه الرؤية أن تشارك في الإحساس بعدم الألفة الذي نلقاه من حولنا . لأن هذا التقليد يقدم لنا نفس لغز الوجود الإنساني : فنحن نعرف أنفسنا ، ومع ذلك لانعرف أنفسنا ، في الصراع بين الطبيعة والروح ، بين البهيمية والإلاهية ، وهو بُعد لازال متحداً بصورة لا تقبل الانفصام في الحياة الإنسانية . وهذا الصراع يتخلل على نحو غامض كل أنشطتنا الشخصية والسيكولوجية والروحية في أخص صورها ، ويربط الحياة اللاواعية للوجود الطبيعي بوجودنا الواعي المختار بحرية لأجل إنتاج وخدمة متوافقة ومتنافرة في نفس الوقت . وهذا هو ما يتيح للديانة اليونانية - على نحو مانلقاها في الشعر الملحمي والدراما - أن تخاطبنا من جديد : فهي تمثل محاولة أولى لحل لغز وجودنا .

ونحن يمكن أن ندرك هذا على نحو لا نظير له لدى هوميروس في وصفه - الجسور بشكل ملحوظ ، وإن كان إنسانياً بصورة حميمية دائماً - للحرب الطروادية وعودة الأبطال للوطن ، ولدى هزيود في ثيوجينياه [وصفه لأنساب الآلهة] التي يشيع فيها قدرة غريبة . فهزيود يروي حكاية رهيبة عن الجيل الأول من الآلهة القدامى ، قبل أن يتخذ زيوس عرشه على جبال الأولمب ليحكم الناس والآلهة بالحكمة والقانون . وهوميروس يحول الحكاية الغابرة عن طروادة ، والعودة للوطن ، والخطوب التي ألمّت بالأبطال العائدين وأحفادهم -

---

* هم المردة الجبابرة الذين حكموا العالم قبل آلهة الأولمب . فهم - كما تنبئنا الأسطورية اليونانية - الأبناء الذين أنجبتهم الأرض (جايا) بعد اتصالها بالسماء (أورانوس) ، فتشكل منهم جيل خاض حرباً ضد الآلهة الذين يتزعمهم زيوس ، ولكن النصر كان حليف الآلهة .

يحولها إلى مصدر للشعر والأغنية الأسطورية يكون في متناولنا على الدوام . وإذا كان هوميروس يقدم حكايته الملحمية التسجيلية عن الآلهة والآلام التي يشيعونها بين الناس - يقدمها في أشكال غابرة من السرد ، فإن هذا يعني أن الدراما اليونانية تقدم لنا تحولاً فريداً لهذا العالم المختلق إلى الشكل المباشر للعبادة الدينيه . وهكذا ، فإن الملحمة والدراما اليونانيتين مهما تبدوان بعيدتين ، فإنهما لازالتا تقدمان وترويان لنا شيئاً ما عن أنفسنا من خلال إظهار أفعال الآلهة والأبطال الذين يمثلوننا جميعاً .

ونحن مدينون لفقيه اللغة والتر ف. أوتو بتبصيرنا بأن آلهة اليونان يمثلون بالفعل جوانب من العالم ذاته [(2)] . وهذا هو السبب في أننا لا زلنا نستطيع أن نعايش هذا الواقع ، رغم أن دلالتهم الأصلية والدينية والتعبدية قد اختفت . فهم يظلون واقعيين بالنسبة لنا ؛ لأننا أيضاً ما زلنا عرضة لأن نروَّع من خلال تحول فجائي في مظهر الأشياء - فإن حدثاً واحداً يمكن أن يغير كل شيء بضربة واحدة . كما إننا أيضاً نكون على ألفة بالخفاء والحيرة والجنون والكارثة والمرض والموت والحب والكراهية والابتهاج والكبرياء والطموح ، وبمجمل المدى الواسع من الآلام والعواطف الإنسانية التي عايشها اليونان باعتبارها الحضور الحقيقي لآلهتهم . فالأسطورة اليونانية تتحدث عن هذه الخبرة الأساسية بالأسلوب الذي تحدث به هذه الأشياء ، وهى الخبرة التي نعايشها جميعاً .

وقد يحق للمرء أن يتساءل إذا ما كانت هذه الخبرة بالوجود التي تغمرنا هى كل ما يكون متضمناً هنا ؟ ألسنا نكون فاعلين حقاً ؟ وماذا عن الصراع والقرار والخطيئة والذنب ؟ أولسنا نجد أيضاً كل هذا في الملحمة والدراما اليونانيتين ؟ إن هذا صادق بلا ريب ، ولكن أحد الأستبصارات الأكثر خصوبة التي يتم بلوغها من خلال دراسة القدماء إنما تكمن في المنظور الجديد تماماً الذي تقدمه لنا عن طبيعة " الفعل " في الأدب الدرامي ، وفي الأدب

الملحمي بوجه خاص . والشيء المدهش حقاً هنا هو أن هذا المنظور لا يكون غريباً علينا . فعندما نجد لدي هوميروس صفحات وصفية تصور الآلهة التي تلهم بنفسها قرارات الناس ، عندما نجد هذه الصفحات الوصفية وقد تجاورت مع صفحات وصفية أخرى تصور قدر أكبر من الوعي بالذات ومن الذاتية والتأمل الانعكاسي ، فنرى فيها البطل يتخذ قرارته الخاصة في كربة الشك ؛ فإننا عندئذ لا نصبح ميالين – على سبيل المثال – إلى إسناد هذه الصفحات الأخرى إلى مؤلفين من عصر مختلف . فنحن ندرك من خلال ملاحظة للواقع أكثر قرباً ، وهذا يعني أيضاً من خلال ملاحظة لأنفسنا أكثر قرباً – ندرك أن هوميروس كان محقاً تماماً في ربط كلا النوعين من الوصف التصويري حتى في نفس الصفحة الواحدة . فعندما تتخذ إحدي الشخصيات قرارها ، وتلهمها أثينا [الاهة الحكمة] أيضاً باتخاذ هذا القرار ، فإن هذا لا يتضمن زعمين متناقضين يمكن أن يكون أحدهما فقط صحيحاً ، بحيث إنه إما أن يتخذ البطل القرار أويكون القرار ملهماً بواسطة أثينا . ولكننا ـ على العكس من ذلك ـ نجد أن نفس الحدث الواحد يكون مرئياً من منظورات مختلفة . وفقهاء اللغة ، من أمثال برونو زنل **Bruno Snell** وآلبن ليسكي **Albin Lesky** [(3)] بوجه خاص ، قد استطاعوا أن يظهروا لنا – فيما يتصل بالملحمة وحتى الدراما عند القدماء – أن مفهومنا عن الفعل يمثل تفسيراً ذاتياً واحدي البعد بصورة متطرفة من جانب الإنسان الحديث . وإذا كنا الآن في موضع يتيح لنا أن نرى هذا بوضوح أكبر ، فإننا مدينون بذلك بصورة أقل إلى تقدم المعرفة العلمية ، وبصورة أكبر إلى خبراتنا الخاصة التي أرغمتنا على أن نتخلى عن بعض أوهامنا المتعلقة بطبيعة الوجود الإنساني ، وعلى أن نواجه ألغازه بطريقة أكثر رشداً وأقل دوجماطيقية .

لقد فهم اليونان القدر بلغة الدين . فما يصيب البشرية هو أمر فسره اليونان من جهة الصراع الكائن بين الآلهة أنفسهم . ونحن هنا لسنا مهتمين

بالذنب وتكفير الذنب ، وإنما بفكرة القدر والقربان .إن البطل التراجيدي يشبه - وفي الحقيقة يمثل - ضحية قربانية . أليست هناك حكمة عميقة في فكرة القربان هذه ، أليست هناك مشاركة ، إزالة للحدود بين الأنا والأنت والنحن من خلال وحدة جمعية فريدة يتم فيها التعالي على تحدد القدر ؟ وعلى الرغم من أن كل هذا يعد طابعاً مميزاً للعالم اليوناني ، فإننا لا نَلقي هذه الفكرة كشيء ما غريب علينا تماماً ، منفصل عنا عبر امتدادات زمانية سحيقة . فهى على العكس من ذلك تمثل أقصى ما يمكن أن تبلغه الحياة الإنسانية ، تمثل التعقد الغامض لوجودنا الخاص مقدماً في شكل يوناني ، ولو كان لي أن استخدم لغة الفلسفة للحظة هنا ، فيمكنني أن أوضح هذه النقطة بالرجوع إلى التمييز الهيجلي بين الجوهر والموضوع . إن ما يعنيه هيجل " بالجوهر " substance - وما أعتيه أنا به في هذا السياق - ليس هو تلك المقولة المستمدة من فلسفة الطبيعة اليونانية والتي انحدرت إلينا عبر قرون من الفكر الميتافيزيقي . فهى كلمة قد أصبحنا جميعاً نألف استخدامها بمعناها الهيجلي وقتما تحدثنا - على سبيل المثال - عن فرد ما ذي جوهر بحق ، أو عندما نقول إن شخصاً ما يكون ماهراً بدرجة كافية ، ولكنه ينقصه الجوهر . " فالجوهر " هنا يُفهَم باعتباره شيئاً ما يدعمنا ، على الرغم من أنه لا يتجلى في ضوء الوعي التأملي . أنه شيء ما لا يمكن أبداً الإفصاح عنه بصورة تامة ، على الرغم من أنه يكون ضرورياً بإطلاق لوجود كل وضوح ووعي وتعبير واتصال . فالجوهر هو " الروح الذي يكون قادراً على أن يوحدنا " [4] . إن هذا البيت من شعر ريلكه يوحي بأن الروح يكون أكثر مما يعرفه الفرد أو يمكن أن يعرفه عن نفسه . ولقد استدعي هيجل فكرة الجوهر ليفهم طبيعة روح شعب ما أو روح عصر ما : تلك الحقيقة المنتشرة في كل شيء ، والتي تدعمنا جميعاً ، ولا تكون حاضرة تماماً بطريقة واعية في فرد جزئي واحد . وإذا كان الدين اليوناني قد رأى القرار الإنساني على أنه نتاج

لفعل مقدس أكثر من كونه مجرد ممارسة لنشاط إنساني ؛ فإنه بذلك قد أنصف تلك الحقيقة التي مؤداها : أننا دائماً نكون بخلاف ما نعرفه وأكثر مما نعرفه عن أنفسنا ، وإن ذلك الذي يتجاوز معرفتنا إنما هو بدقة وجودنا الحقيقي .

ما هو موضع الفن المعاصر بالنسبة لهذه الحقيقة التي لم تفقد شيئاً من صدقها ؟ كيف ترتبط هذه الحقيقة بالشكل الذي ظهرت عليه عند اليونان ؟ وأنا سوف أغض النظر عن الشعر وإمكاناته الخاصة التي أتاحت له أن يقدم شيئاً ما من خلال الكلمة المنطوقة التي تستحوذ على انتباهنا بحضورها المكثف . فالبحث في الكيفية التي يتداخل بها الماضي والحاضر في ترجمة التراجيديا القديمة إلى أشكال شعرية جديدة ، إنما هو موضوع للبحث قائم بذاته . ولكن الفنون البصرية لاتعرف شيئاً عن موت لغة ما وبعثها من جديد في الوسيط اللغوي للعصر الراهن . فهي يجب أن تبقى في مجال المرئي ، يجب أن تبقى هي نفسها مرئية في عالم يصير على نحو متزايد بواسطة أدوات العمل الحديث عالماً بلا ملامح ، على نحو ما يتجلى ذلك من خلال التجريد والتركيب والاختزال والتشكيل وفقا للنماذج . كيف يمكن لدين الفن اليوناني الذي يضفي طابعاً إنسانياً على الآلهة أن يعود في سياق الفن المعاصر ؟ إنه بالتأكيد لا يمكن أن يُنتج التعرف على المألوف ، وعلى الأقل التعرف على الشخصيات المألوفة من قبيل : شخصية إفيجينيا **Iphigenia***

---

* إفيجينيا : ابنة أجاممنون **Agamemnon** وكليتمنسترا **Clytemnestra** ، التي قدمها أبوها قرباناً لديانا ربة الصيد بعد أن قتل أحد الأبطال اليونانيين الغزال المقدس لديها قبل أن يرحلوا لاسترداد طروادة ، مما أثار غضب ديانا التي منعت عنهم الرياح أثناء رحلتهم فتوقفت سفنهم. ولكي يحضر أجاممنون إفيجينيا لتقديمها قرباناً ، خدع زوجته مدعياً أن ابنته ستزف إلى أخيليوس بطل أبطال اليونان . وفي الميناء (ميناء أوليس) حيث ترسو السفن ، ذُبحت العروس في ثياب الزفاف مما أثار حفيظة زوجته التي اتخذت هذا الأمر مبرراً لخيانته أثناء غيابه وقتله عند عودته ، رغم ما حلّ به من خطوب هو ورفاقه من الأبطال أثناء عودتهم مظفرين ؛ إذ غضبت عليهم الآلهة المتحالفة مع الطرواديين ، فأرسلت عليهم رياحاً فضلوا طريقهم ، حتى إن أوديسيوس تاه في البحر عشر سنوات .

على نحو ما صورها فيورباخ ، " فروحها مازالت تبحث عن أرض اليونان " (5) . فالشيء الوحيد الذي يعد مألوفاً لنا اليوم على وجه العموم هو عدم الألفة ذاتها ، والتي تُستضَاء لحظياً بواسطة وميض من المعنى سريع الزوال . ولكن كيف يمكن لنا أن نعبر عن هذا في شكل إنساني .

إنني أرى أن هذا يمكن فعله من خلال لغة الإيماءة gesture . فما تعبر عنه الإيماءة يكون " هناك " في الإيماءة ذاتها . إن الإيماءة هى شيء ما يكون جسدياً برمته وروحياً برمته في وقت واحد . فالإيماءة لا تكشف عن أي معنى كامن وراء ذاتها . فمجمل وجود الإيماءة يكمن فيما تقوله . وفي نفس الوقت فإن كل إيماءة تكون أيضاً معتمة بطريقة ملغزة . إنها سر يحتفظ بشيء ما بقدر ما يكشف . لأن ما تكشف عنه الإيماءة إنما هو وجود المعنى أكثر من كونه معرفة المعنى . أو لنقل - لو عبرنا عن ذلك بمصطلحات هيجلية - إن الإيماءة تكون جوهراً أكثر من كونها موضوعاً . وكل إيماءة تكون إنسانية ، ولكن ليس كل إيماءة تكون على وجه الحصر إيماءة خاصة بموجود بشرى . والواقع أنه ليست هناك أية إيماءة تكون مجرد تعبير عن شخص مفرد . فالإيماءة - مثل اللغة - تعكس دائماً عالما من المعنى الذي تنتمي إليه . والإيماءات التي يكون الفنان قادراً على أن يظهرها في عمله ، الايماءات التي تتيح لنا أن نفسر عالمنا ، لا تكون أبداً مجرد إيماءات إنسانية فقط * .

وهذه التأملات الانعكاسية تقودني إلى لوحات فيرنر شولتس Werner Scholz المستمدة من الميثولوجيا اليونانية . ففي إحدي لوحاته يصور ثلاث سفن توافق بصورة تقريبية تخطيطية أبسط فكرة لنا عن سفينة مبحرة ، ومع

* مجمل وصف جادامر للإيماءة هنا وثيق الصلة بوصف ميرلوبونتي للإيماءة الذي يقوم عليه مجمل وصفه للخبرة الجمالية (وخبرة اللغة عموما) كخبرة إيمائية تنطوي فيها الإيماءة على معناها على نحو يشبه أفعال البدن التي تحمل دلالتها الروحية في باطنها .

ولمزيد من التفصيل حول توصيف ميرلوبونتي المسهب في هذا الصدد ، انظر كتابنا : الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، الفصل الثاني من الباب الثالث .

ذلك فإنها أيضاً تخلق إيحاءً بمراكب البحر المتوسط لدى القدماء . وفي هذه اللوحة يمكن أن نكتشف شراعاً أحمرَ وشراعاً أخضرَ وثالثاً مائلاً للون الرمادي . والسفن تبحر معاً واحدة تلو الأخرى . وعندما ننظر إليها ، فإننا قد نتذكر جيداً العودة اليونانية إلى الوطن من طروادة ، العودة إلى الوطن التي تكون غالباً موضوعاً للتأمل حتى قبل خضوع المدينة أو قبل عودتهم الفعلية المبتلية للوطن بعد تحطيم المدينة . ومن ناحية أخرى ، فإننا قد لا نفكر حتى في اليونانيين على الإطلاق . وعلى أية حال ، فإن اللوحة ليست تصويراً لحدث من المفترض أن يكون قد وقع في زمان أسطوري أو تاريخي فعلي . فما الذي ينتظر هذه السفن المتوجهة إلى الوطن - وما هو الوطن هنا ؟ - أيكون عدم الوثوق في الرحلة وفي خداع القدر . فهذه السفن تقدم نفس إيماءة المصير الإنساني .

ولننظر الآن في لوحات الطبيعة لدى ڤيرنر شولتس . ما هي لوحات الطبيعة هذه ؟ إن حد الساحل والبحر اللذين ينحران الشاطئ من أمامنا ، والأطلال التي تنشب أظافرها في السماء كما لو كانت تبكي زوال الأشياء ، بل وحتى الزهور والأسماك والبوم والفراشات - كل هذه الأشياء هي إيماءات [6] . وبالطبع فإنها تمثل نوعاً خاصاً من الإيماءات . إنها تنطق اللغة الصامتة الخاصة بشعارات ونياشين النبالة ، لغة الرمز التي تتيح لنا أن نتعرف على الأشياء التي تنتمي لبعضها دونما حاجة إلى كلمات . ثم هناك أخيراً الإيماءات الإنسانية كذلك . وهذه ليست مجرد إيماءات لموجودات بشرية فردية في عالم متمثَّل تصويرياً . بل إنها هي نفسها إيماءات تصويرية . كذلك فإنني لست أفكر مطلقاً في الشخوص الإنسانية المُومِئة التي يمكن فحسب التعرف على صورتها هنا أو هناك . فالخلفية التي تبرز عليها هذه الشخوص والتي تكون منسوجة معها ، ليست بإيماءة أقل أهمية يتم صياغتها فحسب وفقاً لمبادىء السطح واللون . ففي إحدى اللوحات تتبدى لنا صورة متخيلة

لأنتيجوني Antigone* حبيسة في جدار وهي تهلك حتى الموت ببطء ؛ لأنها قد وضعت قوانين العالم السفلي فوق قوانين الدولة . وانتيجوني المصوَّرة هنا ليست تمثلاً للشخصية الأسطورية في الأدب اليوناني التي صُوِّرت فيه على نحو بارز بوضوح . بل إنها إيماءة تمثل اختياراً ذاتياً للموت ولا شيء آخر . والجدران الغائرة من حولها تغوص أيضاً في إيماءة تصهر الإنسان والعالم في وحدة واحدة . أو تأمل صورة بنثيسيليا Penthiselea** : إيماءة المنطلق بجواده في حومة كاملة ، صائد ومصيد في وقت واحد ، قبل أن يصيبها السهم وتسقط . وهذه الإيماءة الأوَّلية لفعل القنص إلى أن يصيبنا السهم بقسوة ، هى إيماءة تتطلب تفسيراً واضحاً . تأمل أيضاً إيماءة أوريستس Orestes*** المائل على يسار النقش الثلاثي للمذبح : إن رأسه منحنية أمام الكارثة المرتقب حدوثها . ولسنا بحاجة لمعرفة خاصة كي نفهم أن ما نراه هو ضحية قربانية تُسلم رأسها لضربة نهائية من قدر أقوى منه . وهناك صور متخيلة أخرى يكون التعرف عليها أيسر

---

* انتيجوني (أو أنتيجونا كما شاع نطق اسمها بالعربية) : ابنة أوديب ملك طيبا من يوكاستي Jocasta التي هى أمه وزوجته في وقت واحد . دفنت أخوها بولينيكس Polynices ليلاً بعد أن قتل في معركة ضد بلدة طيبة التي يحكمها خالها كريون Creon الذي أمر بأن تُدفن حية ؛ لأنها خالفت قانون الدولة الوضعي الذي يقضي بإعدام من يدفن جثة الخائن ، إذ ينبغي أن تترك جثته في العراء كي تنهشها الطيور الجارحة. ولكن أنتيجوني وارت أخاها التراب مطيعة بذلك قانون الآلهة الذي يقضي بأن تدفن الجثة كي تستريح الروح . وقد انتحرت قبل تنفيذ الحكم عليها ، وانتحر خطيبها وابن خالها هيمون Haemon على قبرها .

** ملكة الأمازونات (قبائل من النساء المقاتلات الشرسات في عصر الأبطال ، حرمن الزواج على أنفسهن) ، وهى بنت مارس إله الحرب . وقد ساندت برياموس Priamus الطروادي والد باريس Paris في الحرب الطروادية عندما هربت هيلين اليونانية مع باريس . وقد قتلها أخيليس Achilles بطل أبطال اليونان في الحرب الطروادية والذي قُتل بدوره على يد باريس .

*** ابن أجاممنون الذي اشترك مع اخته إلكترا Electra في قتل أمهما كليتمنسترا التي خانت أباهما أثناء حربه الطويلة مع طروادة ؛ إذ تآمرت مع عشيقها وأخو زوجها ايجستوس Ae-gisthus على قتله بعد عودته منتصراً . ولما قتلها أوريستوس طاردته ربات العذاب ، فلجأ إلى معبد أبو للون في دلفي الذي طهره من هذه الجريمة ونال الغفران .

من ذلك : فـهـا هى ذي أريادني Ariadne* تقـف على شـاطيء ناكسوس محـملقة في الأفق الأزرق بإيماءة الحب القرباني . ونحـن نجد في إفـيجـينيـا ضحية قربانية أخرى . فاللوحة تمثل إيماءة مكثفة لإذعانها للتضحية بنفسها . فهذه الضحية تعرف ماذا تعني التضحية بالنفس ، وتجسد هذا المعنى .

وكل هذه الصور المتخيلة لا تقدم لنا سوى إيماءات : إيماءات تحمل معناها في باطنها وتتجاوز أية معرفة إنسانية قد نمتلكها. وهى حتى عندما تقدم لنا ملامح إنسانية ، فإن هذه الإيماءات الرمزية تظل مطمورة في السطح النسيجي للوحة ذاتها : فالكثرة الهائلة من ألوان العالم المتلألأ تتلاعب بصورة مغرية من حول كاليبسو Calypso** حينما تقدم نفسها لأوديسيوس*** الذي يبدو في لحظة اشاحته بوجهه عنها ممثلاً كونياً لنا جميعاً بوصفه روحاً فانية كظل ما راحل . ومن الطابع المميز لإنجاز شولتس أنه كلما صور ملامح بشرية ، أى مُحيا يعبر عن الحياة الباطنية للذاتية الإنسانية ، أصبحت لغته البصرية أكثر تشرذماً ولا يمكن قراءة معالمها بوضوح . فنحن يمكن أن نكتشف بصعوبة الإيماءة الفردية وتخطيط الأنف والنظرة المتطلعة مثل نظرة ألكيستس Al-cestis المتجهة صوب العالم العلوي . ولا يوجد تقريباً أي شيء سيكولوجي يكون متضمناً هنا ، وهناك قليل من تفسير الجوانية الذاتية . فكل شيء تقريباً يكون مجرد جوانية القناع الذي لا يُراد منه أن يخفي شيئاً وراءه ، جوانية الانتباه الذاهل المستغرق كليةً في لغز وجودنا.

---

* ابنة الملك مينوس Minos التي أعانت ثيسيوس Theseus على الخروج من قصر التيه الذي بناه أبوها .

** إحدى بنات أوكيانوس Oceanus (إله المحيط) ، وربة الصمت التي حكمت جزيرة غيرمعروفة تسمى أوجيجيا . وعندما تحطمت سفن أوديسيوس على شاطيء هذه الجزيرة استقبلته كاليبسو بالترحاب ، وعرضت عليه الخلود إذا عاش معها كزوج ، لكنه رفض هذا العرض . وبعد سبع سنوات حصل على تصريح بمغادرة الجزيرة بواسطة ميركليوس .

*** بطل يوناني اشترك في الحرب الطروادية ، وهو صاحب حيلة الحصان الخشبي التي تم بواسطتها تدمير طروادة .

ولن يزعم أحد أن هذه الصور المتخيلة تكون متصوَّرة على طريقة اليونان في الفهم والتصور. فأنا – على العكس من ذلك – سوف أزعم أننا ليس بمستطاعنا إلا أن نراها بطريقتنا الخاصة وبعيوننا ذاتها . وأنا أعني بذلك أننا نستطيع فقط أن نراها بوصفنا أناس كانت لهم من قبل خبرة بمجمل تاريخ الجوانية المسيحية . ومع ذلك ، فإن هذا بالضبط هو ما يتيح لنا إدراك حضور بلاد اليونان هنا . فهذه اللوحات التي صورها فنان معاصر، تقدم لنا من جديد اللغز القديم للإنسان والاستجابة اليونانية له . وربما تكون هناك لوحة واحدة على وجه التحديد ، تُظهِر بشكل مكثف شيئاً ما يصدق على كل اللوحات الأخرى . وهذه اللوحة مسماة باسم " إفيجينيا " ، ويسود تلوينها اللون الأزرق . ونحن لا نرى هنا أي تصوير لشخصية يضنيها الحنين للوطن ، ولا لضحية يلوعها الحزن لكونها مرغمة على التخلي عن الحياة والوطن معاً . ولا نحن نجد هنا قصة أسطورية تروي كيف أُقصيت بمنأى عن وطنها وفُتك بها في بلاد غريبة . إن اللوحة تُظهِر لنا إفيجينيا ذاهلة تواجه الحد الأخير الذي يفصل بين هذه الحياة والمجال اللامرئي الغيبي . فاللوحة تقدم لنا حالة الانتقال ذاتها . وعلى الرغم من أن اللوحة في مجملها تبدو مكتوبة تقريباً بعلامات مميزة لا تقبل شفراتها الحل ، فإنه لايزال بمستطاعنا أن نستوحي فيها معنى يتحدث إلينا بطريقة مباشرة .

إن اللوحة لا تروي قصة ، ولا تفسر لنا من جديد قصة كنا على ألفة بها من قبل . فهناك خاصية معينة من شعارات النبالة تنبيء بالعمل في مجمله . فالصور المتخيلة التي تكون أمامنا تقدم لنا الحياة الإنسانية بلغة الشعارات والنقوش الرمزية الخاصة بالنبالة . فنحن نستطيع أن نتعرف فيها على أنفسنا، على الرغم من أننا لا نكون قادرين على فهمها أوحل شفرتها تماماً . فهي رموز لخاصية عدم الألفة التي نجد فيها أنفسنا ، ولعالمنا الذي يصبح

غير مألوف لنا على نحو متزايد . فتماماً مثلما أن لغة هوميروس والشعراء التراجيديين تحيا من جديد في الضوء المنعكس من الترجمة ، كذلك فإن الأساطير القديمة يمكن أن تحيا أيضاً من جديد في فن عصرنا ، مكثفةً في بساطة الإيماءات المقتدرة .

4

الصــورة الصامتة

إذا كان هناك شيء واحد يقيني في الفن المعاصر ، فهو أن العلاقة بين الفن والطبيـعة قد أصبحت علاقـة إشكاليـة . فلم يعد الفن الآن يحقق توقـعاتنا الساذجة فيـما يتعلق بفن التصوير ، ولم يعد بمقدورنا أن نسأل عن المضمون الذى تمثله اللوحة . فنحن جميعاً نعرف حيرة الفنان الذى يلجأ فى النهاية إلى الأعداد – أكثر الرموز تجريداً – بينما يكون متوقعًا منه أن يمدنا بعنوان لفظي لعمله . فالعلاقة الكلاسيكية القديمة بين الطبيعة والفن ، علاقة المحاكاة mi-mesis لم تعد سارية المفعول .

لنتذكر كيف صاغ أفلاطون مهمة الفلسفة : « أن نرى الأشياء معاً من جهة الواحد » أو أن نستخرج **الماهية العقلية** *eidos* من حشد مظاهر الأشياء [1] . وبهذا المعني أود أن اقترح تلك **الماهية العقلية** أو المنظور الذي يمكن من خلاله أن نصف ونفسر الفن المعاصر . وأنا أريد أن أتحدث عن اللغة الصامتة للصورة في فن التصوير . عندما نقول إن شخصاً ما يكون "صامتا" speechless ، فإننا لا نعني بذلك أنه لا يكون لديه شيء يُقَال . بل الأمر على العكس من ذلك ، فإن هذا الصمت هو في الحقيقة نوع من الكلام . وفي اللغة الألمانية نجد أن كلمة *Stumm* (صامت) لها صلة وثيقة بكلمة *stammlen* (يتمتم أو يتلعثم) . ومن المؤكد أن حيرة المتمتم لا تكمن في أنه لا يكون لديه شيء ما ليقوله . فهو بخلاف ذلك يريد أن يقول الكثير جداً في نفس الوقت ، ولا يكون قادراً على أن يجد الكلمات التي

يُعبِّر بها عن الثروة الضاغطة من الأشياء التي تدور بذهنه . وبالمثل ، فإننا عندما نقول إن شخصاً ما قد أصابه بكماً أو ران عليه صمتاً (Verstummt) ؛ فإننا لا نعني ببساطة أنه كفَّ عن الكلام . فعندما نحتار في أن نجد الكلمات المعبرة على هذا النحو ، فإن ما نريد أن نقوله يكون بالفعل قد أصبح قريباً منا على نحو خاص باعتباره شيئاً ما يكون علينا أن نبحث عن كلمات جديدة له . ولو أننا تأملنا الفصاحة الخصبة الزاهية البهية التي تتحدث إلينا بوضوح واقتدار عبر الفترات الكلاسيكية لفن التصوير الممثلة في متاحفنا ، وقارناها بالفن الإبداعي في عصرنا ، فإننا بالتأكيد سيكون لدينا انطباع الصمت . ويجب علينا أن نتساءل كيف يمكن لنا أن نبرر هذا الصمت الذي يخاطبنا باقتدار تام من خلال فصاحته الصامته الفريدة [2].

وطالما كان فن التصوير الأوروبي هو موضع اهتمامنا ، فإن الصمت قد بدأ هنا بتصوير الطبيعة الساكنة **still life** وتصوير مشاهد الطبيعة **land-scape** اللذين كانا في الأصل فنين يصعب فصلهما عن بعضهما . فقد كانت هناك فيما مضى موضوعات مبجَّلة ملوكية ، يُنظر إليها باعتبارها موضوعات تستحق التمثل التصويري جنباً إلى جنب مع شخصيات وقصص مألوفة لكل امريء . وكون أن الكلمة اليونانية المرادفة لكلمة صورة (*zoon*) كانت تعني في الأصل وجوداً حياً ، لهو أمر يظهر لنا أن الأشياء المحضة والطبيعة بدون الإنسان قلما كان يُنظر إليها على أنها تستحق التمثل التصويري على الإطلاق . ومع ذلك ، فإننا عندما نزور اليوم قاعة عرض للفن التقليدي ، فإن لوحات الطبيعة الساكنة هي على وجه التحديد ما يستولي على انتباهنا كأنها لوحات حديثة بوجه خاص . فنحن عندما نلقى هذه الموضوعات في فن التصوير ، فمن الواضح أنها لا تتطلب نفس الدرجة من التفسير التي تتطلبها تصاوير الآلهة والناس وأفعالهم . ولا يعني هذا أن هذه

الموضوعات لم تكن بالمثل صوراً متعقلة من التمثيل الذاتي الذي كان ذات يوم يُفهم على الفور في ذاته . ومع ذلك ، فإنه إذا ما حاول فنان معاصر أن يستخدم هذه الأشكال من التعبير ، فإن عمله سوف يلفت انتباهنا على الفور باعتباره تعبيراً خطابياً للغاية . وليس هناك شيء غير محبب في عصرنا الحالي أكثر من التعبير الخطابي . ولكن ماذا نعني بالتعبير الخطابي . إن الكلمة الألمانية المرادفة لهذا التعبير البياني هى *aufsagen** ، وهى هادية لنا هنا . إن ذلك " القول " البياني ليس في الحقيقة شكلاً من القول على الإطلاق ؛ حيث إنه - بمنأى عن البحث عن الكلمات المضبوطة بدقة لأجل المعنى المقصود - يبدأ فحسب من الكلمة المستخدمة والمألوفة ، أى يبدأ من كلمات قد أُختيرت في وقت ما آخر بواسطة شخص ما آخر أو حتى بواسطتنا أنفسنا حينما تكون قد قصدنا بها بالفعل شيئاً ما . فإذا ما أراد الفنان المبدع في يومنا هذا أن يوظف ببساطة موضوعات تصويرية كلاسيكية ، فإن عمله هذا سيكون من قبيل هذا القول ، أى مجرد تكرار للغة مطروقة من قبل . ولكن فن الطبيعة الساكنة الذي يعد طابعاً مميزاً لفترة المجتمع البورجوازي الفلمنكي المبكر - هو أمر آخر تماماً . فهنا يبدو كما لو كان العالم المحسوس من حولنا يعبر عن نفسه بلغة لا تحتاج لأية كلمات .

وبالطبع فإن فن الطبيعة الساكنة يمكن النظر إليه فقط باعتباره تصويراً واقعياً لموضوعات الحياة اليومية قائماً بذاته ، وذلك عندما ينجح في أن يحل محل التصوير السردي . ووقتما نَلقى فحسبْ ملامح أساسية مألوفة من صور الطبيعة الساكنة في سياق الفن التزييني ، فإن هذا لا يعد حالة ممثلة للفن الحقيقي لتصوير الطبيعة الساكنة ، أي فن الصورة الصامته . ولذلك فإنه

* كلمة aufsagen تتضمن معنى الإعلان الدال على شيء ما موجود من قبل ، ولكنها تتضمن أيضاً معنى التكرار أو الإعادة لشيء ما . ولذلك فإن معناها الحرفي كمصدر في اللغة الألمانية يشير إلى تلاوة أو تسميع الدرس to demonstrate .

يمكن مبدأياً القول بأن لوحة الطبيعة الساكنة هي لوحة متنقلة يمكن أن تُعلّق في أماكن مختلفة حسبما نريد - على الرغم من أن هناك ما هو أبعد من ذلك مما يمكن أن يُقال عنها . فأينما تعلّق اللوحة ، فإنها تدعونا لأن نتجمع أمامها كما لو كان لديها الكثير لتقوله لنا .

والواقع أن هذا هو ما تفعله . إنها ليست اختياراً تعسفياً من عالم فيزيقي يوجد حولنا. بل إنها - على العكس من ذلك - نوع من التصوير الوصفي التشكيلي **iconography** للطبيعة الساكنة . وعلى الضد من كل أنواع الموضوعات التصويرية الأخرى ، فإن الترتيب الفائق ذاته هو ما ينتمي إلى ماهية فن الطبيعة الساكنة . وبالطبع فإنني لا أقصد الإيحاء بأن الفنان في كل الحالات الأخرى يتمثل الواقع على نحو ما يجده فحسب . وهذا لا يصدق على فن المشاهد الطبيعية أو فن البورتريه أكثر مما يصدق على اللوحات الدينية أو التاريخية ؛ لأن التأليف دائماً هو إسهام الفنان . ولكن فن الطبيعة الساكنة يتمتع بحرية فريدة في ترتيب موضوعه ؛ بالضبط لأن " موضوعات " التأليف في هذه الحالة هي أشياء يمكن أن نتنقل بينها : فاكهة وأزهار وموضوعات من الحياة اليومية ، بل وأحياناً غنيمة الصيد - وفي الواقع أي شيء نختار أن نعرضه . وهكذا ، فإن الحرية التأليفية هنا تبدأ بالموضوع ذاته ، ومن هنا فإن فن الطبيعة الساكنة يستبصر الحرية التأليفية للفن الحديث التي لانجد فيها أثراً للمحاكاة على الإطلاق ، والتي يسود فيها الصمت الكلي باقتدار .

إن السكون الصامت في فن التصوير المعاصر ، هو طريق طويل بدأ منذ ذلك الوقت الذي أصبحت فيه سواكن الطبيعة والأشياء الفيزيقية موضوعاً جديراً بالفن . واللوحات الفلمنكية في فن الطبيعة الساكنة التي لازالت تحدث مثل هذا التأثير فينا ، ليست مجرد لوحات شاهدة على اكتشاف الجمال

الفيزيقي للأشياء من حولنا . فهي تتضمن خلفية كاملة تضفي شرعية على موضوعات معينة باعتبارها موضوعات جديرة بالتمثل التصويري . لقد كان من المعروف منذ زمن طويل - وهو ما تم البرهنة عليه من خلال أمثلة معينة [3] - أن رموزاً عديدة من التوافه إنما تُلتَمس في اللوحات الفلمنكية لفن الطبيعة الساكنة . فالفأر والعثة والذبابة والشمعة المحترقة هي جميعاً رموز على تلاشي الأشياء الأرضية . وربما يصح القول بأن أناس ذلك العصر بجديتهم بالغة التدقيق قد فهموا دائماً لغة هذه الرموز حينما استمتعوا وأعجبوا بروعة هذه الأشياء الأرضية . ومن ثم ، فإننا ينبغي أن نفهم هذه اللوحات على النحو الصحيح ، فهي قد تنطوي على جمجمة أو تحمل نقشاً لبيت من الشعر هادياً لنا ومعبراً عن تفاهة كل الأشياء الأرضية . وفي متحف Alte Pinakothek بميونخ توجد لوحة من لوحات دي هيم De Heem تحمل النقش التالي : « ولكن المرء لم يعد ينظر إلى أجمل زهرة »[4] .إلا أن الأهم من ذلك - وهذا هو ما يؤسس اللوحة بوصفها لغة صامته - أنه حتى بدون هذه الرموز أو بدون أي فهم واضح لها ، نجد أن موضوع التمثل ذاته بكل خصوبته المحسوسة يفصح عما فيه من طبيعة زائلة . وفي رأيي أن عنصر التمثيل الذاتي المعبِّر الذي يكمن في مظهر الأشياء ذاته ، هو ما ينتمي إلى طبيعة التصوير الوصفي للطبيعة الساكنة أكثر مما تنتمي إليه العناصر القادرة على التفسير الرمزي الواضح . ونحن في هذا التصوير الوصفي نَلقى مراراً وتكراراً ذلك الموضوع الأساسي المكرر الذي يمثل نصف ليمونة منزوعة القشرة ، بينما تكون القشرة مُدلاَّه من جانب واحد . ولا شك أن هناك أشياءً مختلفة عديدة تبرر هذا الموضوع الأساسي المتكرر ، من قبيل : الندرة النسبية للفاكهة ، والجدل بين القشرة التي لا تُؤكل والفاكهة الشهية ، وهو الجدل الذي يحدث في إطار (مماثلة مع التأثير الذي

تحدثه لحاء مفتوحة لثمرة جوز الهند) والطعم الحمضي المر الذي يجذب وينفر في نفس الوقت . وهذه الموضوعات الأساسية المتكررة على الدوام هى بالضبط مايُخلِّد الفناء والتلاشي والزوال داخل اللوحة .

ولازال هناك سؤال مطروح عما إذا كان هذا النوع الفني المتعلق بتصوير الطبيعة الساكنة يعد في الأصل إيطالياً أكثر من كونه فلمنكياً . ولو كان الأمر كذلك حقاً ، فإننانستطيع أن ندرك هنا على الفور صلة ما بالتصوير الفسيفسائي والزخرفي لدى القدماء ، والتي كانت بقاياه ذات يوم يمكن أن تُشاهد على الفور على جدران المباني القديمة المتهالكة بصورة أفضل من الحالة التي هى عليها اليوم . وبالنسبة لنا ، فإن البقايا التي كشف عنها التنقيب في بومبي * هى أشهر مصدر للتدليل هنا [5] . وهناك خاصيتان على وجه التحديد تستخدمان في تأكيد هذه الصلة الخاصة بالتصوير الوصفي . ففي المقام الأول ، نجد أن لوحات القدماء الزخرفية المعروفة لنا – والتي تشبه النوع الفني الخاص بتصوير الطبيعة الساكنة – تميل إلى أسلوب الإيهام البصري في فن التصوير **trompe l'oeil** . فهى لوحات مصورة على الجدران على ذلك النحو الذي تشبه فيه مشاهد تبدو من نوافذ صغيرة . ولكننا لا نجد شيئاً شبيهاً بهذا في فن تصوير الطبيعة الساكنة بمعناه الدقيق ؛ حيث إن الاصطناع المفرط في ترتيب هذا الفن لمادته يستبعد مثل هذه التأثيرات الإيهامية . وفي المقام الثاني، فإننا متى نصادف في هذه اللوحات القديمة ، علاوة على الفاكهة والزهور، حيوانات من قبيل القواقع والثعابين والعقارب والطيور – وهى بالضبط نفس الأشياء التي كان لها ذلك التأثير الواضح على مصوري الأزمنة الحديثة المبكرة – فإنه يمكن القول عندئذ بأن هناك دائماً شيئاً ما زخرفياً

---

* بومبي أو بومبيي : مدينة قديمة على الساحل الجنوبي لإيطاليا دمرها ثوران بركان جبل فسوفيوس سنة 79 بعد الميلاد .

واحتفالياً خالصاً ، وطابعاً ما من نقوش النبالة الرمزية في تلك الترتيبات الخاصة بموضوع فن تصوير الطبيعة الصامته . ولكن السحلية التي توجد في أسفل أسلوب ترتيب الزهرة على نحو ما صوّرها ياكوبو دا أودين Jacobo da Udine على سبيل المثال ، فضلاً عن العديد من صور العثة والذباب والسحالي والفئران التي تُلتَمس في لوحات الطبيعة الساكنة الفلمنكية – لها وظيفة مختلفة تماما : فخواص سرعة الحركة والفرار والرفرفة وسرعة المروق التي تميز هذه الأشياء يجعلها تضفي على الطبيعة الساكنة – التي من حولها تتلاعب – شيئاً من حيويتها الفانية والزائلة .

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن الفاكهة المصوَّرة على نحو مميز في فن تصوير الطبيعة الساكنة الإيطالي ، ليست هي الليمون وإنما الرمّان . ويمكن القول بأن معناها الرمزي يوحي بتلاعب مماثل من الخصوبة والجاذبية المغرية . ومن الصواب القول بأنه في الحقبة التالية تتراجع تدريجياً الخلفية الدينية لفن تصوير الطبيعة الساكنة ، وتفسح الطريق للتصوير الخصب والزخرفي والمغري للفاكهة المرتبة بطريقة جذّابة . ولكن في آخر الأمر – وعند نهاية طريق طويل ودائم التواصل من التعلق بدراسة الأنماط المتكررة (حيث إن قشرة الليمون قد ظلت أمراً ملزماً تقريباً حتى أواخر القرن التاسع عشر) – اكتسب فن الطبيعة الساكنة حياة جديدة من خلال التطورات الثورية التي أسست فن التصوير الحديث ، وإن كان بأسلوب آخر مُلغِز . ويكفي هنا أن نتأمل لوحات الطبيعة الصامتة لدى سيزان ، حيث لم نعد نلقي هنا موضوعات ملموسة مرتبة في فراغ يمكن لرؤيتنا التوغل فيه بالفعل . فالأمر هنا بخلاف ذلك يبدو كما لو كانت الأشياء مطمورة في سطح نسيج اللوحة ذاته الذي يقوم مقام الفراغ .

إن الأشياء ، ووحدة الشيء المفرد ، أو وحدة الترتيب ، لم تعد تشكل موضوعاً جديراً بالتمثل التصويري . فزهريات عباد الشمس التي صورها ڤان جوخ Van Goch تكون مندمجة في النظام الترابطي لأجزاء سطح اللوحة ،

تماما مثلما هو الحال في أية لوحة بورتريه حديثة ؛ والدلالة الموضوعية للأشياء المصوَّرة لا تكاد تضيف شيئاً إلى اللوحة . وإنه لأمر ذو دلالة بالتأكيد أننا مثلما نتعرف فى فن تصوير الطبيعة الساكنة الفلمنكي على موضوع الليمونة المنزوع نصف قشرتها ، فإننا أيضاً يمكن أن نتعرف في فن تصوير الطبيعة الساكنة الحديث على " موضوع " تصويري أثير - فنحن وإن كنا لا نجد اسما أفضل لذلك الشيء الما الذي لم نعد نسميه موضوعاً ، فإنه مع ذلك يكون حاضراً هناك . وأنا يدور بذهني هنا صورة الجيتار الذي أصبح - على أيدى كل من بيكاسو **Picasso** وبراك **Braque** وجوان جريس **Juan Gris** - بمثابة نوع من الضحية المفضلة في عملية تشويه الصورة التي نسميها التكعيبية .
وأنا لا أود أن أفحص النظريات المتنوعة التي اقترحها المصورون أنفسهم أو ارتضوا قبولها لكي يبرروا اجراءاتهم الجديدة . أليس على الأرجح أن تفضيل هذا الموضوع على وجه الخصوص - بصورته المميزة ومحيطه المتذبذب - هو أمر مرتبط بكونه آلة موسيقية أولاً وقبل كل شيء ؟ إن الموضوع هنا بوصفه موضوعا لم يُبدَع لأجل التأمل من حيث هو آلة موسيقية في حد ذاتها ، وبوصفه مخضباً بموجات الصوت التي تنشأ عنه لتثير مجموعة من النغمات الراقصة على سطح اللوحة - يبدو عندئذ على أنه يستحضر حالة من " الموسيقي المطلقة " باعتبارها النموذج الحقيقي للتصوير الحديث ، ذلك الفن الموسيقي الذي تجرأ منذ قرون عديدة على التخلي عن كل مضمون لغوي ، ونبذ كل دلالة تتجاوز السياق الموسيقي . وربما يكون من الصواب القول بأن العوامل الأخرى من قبيل الخطوة المتسارعة للحياة الحديثة - على سبيل المثال - قد أوحت بتفسخ الأشكال المنتظمة ، فلوحة مالفيتش **Malevich** المبكرة المعنونة باسم «سيدة في المدينة الكبيرة» ، تصور بالفعل التغيرات في عالمنا المعاش التي أدت إلى اختفاء الأشياء الراسخة والدائمة في الأزمنة المنصرمة . وعلى

آية حال ، فإنه لأمر يُوصف بأنه حدث جَلل عندما بدأت وحدة توقعاتنا التصويرية عند بداية هذ القرن تنحل وتتشذر إلى تنوع يفوق الحصر من الأشكال المكنة . فالصلة بين الشكل واللون بدون إشارة إلى موضوعات معينة ، هي فقط التي بقيت بوصفها نوعاً من الموسيقى المرئية التي تخاطبنا من خلال اللغة الصامتة للفن الحديث .

وفي ظل هذا الوضع ، فإننا يجب أن نتساءل عن ذلك الذي يؤسس الوحدة التأليفية للوحات الحديثة . إنه بالتأكيد ليس هو وحدة موضوع تصويري ذي دلالة ، ولا هو الوحدة الصامتة للأشياء الجسمية . فما هو إذن ذلك الذي يؤسس وحدة هذه اللوحات ؟ إنه ليس مجرد وحدة الموضوع التي نفتقدها في اللوحات الحديثة ، لدرجة أن ما كان يحيل اللوحات فيما سبق إلى صورة محاكية (سواء كانت أسطورة أم حكاية أم مجرد موضوعات يمكن التعرف عليها) - وهو ما يمثل وحدة ما يكون متمثَّلاً - قد اختفى . ولا هو وحدة المشهد الواحد على نحو ما قد فُهم في عصر المنظور الخطي ، حينما كانت اللوحة تقدم مشهداً داخل فراغ محاط بحدود . فحتى بعد انهيار تقليد التصوير الوصفي الذي ظل راسخاً لفترة طويلة - وهو انهيار قد أثر على مجمل فن التصوير منذ توقف مسار التقليد في القرن التاسع عشر - فإن البؤرة الموحِّدة للمنظور الخطي قد استمرت في تجميع الاختيار التعسفي للواقع المقدَّم لرؤيتنا . فإطار اللوحة ينتمي على وجه التخصيص إلى هذا النوع من التصوير ، طالما أنه يُجمِّع ويكتنف ؛ وبذلك فإنه يدعونا إلى المشاركة في عمق ما يكون مكتنفاً . فمن أوضح سمات الوجود التاريخي الملفتة للنظر ، أن الجديد ينجح فقط بالتدريج وبجهد كبير في اختراق الأشكال المتحجرة للقديم . وحتى قدرة السطح الباطنية في لوحات سيزان ، لم تستطع أن تستبعد تماماً الإطار المطلي بالذهب ، ذلك الإطار المهجور والخاص بفترة عصر

الباروك . غير أنه من الواضح أن اللوحة المعاصرة لا تتجمع في وحدة ما بواسطة إطارها ، إذا كان لايزال لها إطار على الإطلاق ، فاللوحة - على العكس من ذلك - تُجمِّع الإطار . فما هي الوحد والقدرة التي تتيح لها أن تفعل هذا ؟

إن هذه الوحدة لم تعد هي وحدة التعبير أيضاً . حقاً إن التعبير يعد فعلاً بمبدأ جديد للوحدة ساد الإبداع الفني في الفترة الحديثة ، بمجرد أن أصبح تقليد وتكرار موضوعات تصويريه معطاة سلفاً وموسسّة من قبل يعد نوعاً من البلاغة الجوفاء . فوحدة التعبير الباطني - تعبير الفنان عوضاً عما يمثله - والقدرة التعبيرية لفرشاته : تلك التي تعد أكثر الأشكال المحسوسة للغة البصرية ؛ قد استطاعت أن تبدو على أنها أكثر شكل ملائم من التمثُّل الذاتي بالنسبة لعصر الجوانية ؛ لأنه بهذا الأسلوب يمكن لاستجابتنا الباطنية للغز الحياة أن تجد تحققاً مباشراً لها بوصفها صورة . فاليوم - في غمار الثقافة التكنولوجية لعصرنا الصناعي - نجد أن هذه الوحدة الخاصة بالخبرة الذاتية والتعبير الذاتي التلقائي لم تعد تمد الفنون الإبداعية بمبدأ من الوحدة له طابع التنوير .

وحقيقة الأمر أن مفهوم اللوحة ذاته الذي كان طابعاً مميزاً للمتحف التقليدي ، قد أصبح الآن مفهوماً تقييدياً للغاية . فالفنان المبدع قد استبعد الإطار ، وترابط أجزاء السطح المؤسَّس للوحة أصبح يتجه وراء ذاته إلى سياقات أخرى . ولقد كان من المعتاد القول كنقد للوحة ما إنها زخرفية للغاية ، ولكن مثل هذا القول يفقد الآن ببطء دلالته التحقيرية . فتماماً مثلما كان في الأزمنة السابقة ، حينما كان تصميم الآثار والكنائس والميادين والقاعات والجوانب الداخلية للبيت العائلي يحدد المتطلبات التصويرية التي يجب أن يحققها الفنان ؛ كذلك فإننا اليوم نبدأ من جديد في الاعتراف بمثل هذه المتطلبات التصويرية المقدَّمة سلفاً . وإن نظرة واحدة على الفن المعاصر من

خلال هذه الوجهة من النظر ، تثبت لنا أن الفن التجاري قد أعيد تأسيسه بكل ما كان له من كرامة فيما مضى . وهذا ليس مجرد مسألة اقتصادية . فالفن التجاري لا يعني في المقام الأول أن الفنان المبدع يجب أن ينحني على كره منه أمام هوى الشخص الذي يتاجر بعمله (حتى وإن كان هذا الأمر غالباً ما يحدث للأسف على هذا النحو) . فالطبيعة الحقيقية والكرامة الحقة لمثل هذا الفن تكمن في كونه يحقق مهمة محددة سلفاً ، ولا يكون مجرد نزوة فردية . ومن ثم يمكن القول بلا أدنى شك إن المعمار الحديث يتخذ وضعاً قيادياً بين الفنون اليوم ؛ لأنه يضطلع بتنفيذ مهام على نفس النحو ، ويجر الفنون البصرية والتشكيلية الأخرى إلى الارتباط به من خلال تنظيمها للمكان ونسب الأجزاء . فالفن المعاصر لم يعد يستطيع رفض القول بأن العمل الفني لا ينبغي أن يشير إلى ذاته وحدها حينما يدعونا إلى أن ننعم النظر فيه ، ولكنه ينبغي أن يشير على نحو متزامن إلى سياق حياة ينتمي إليه ويتشكل من خلاله * .

وهكذا فإننا نتساءل مرة أخرى : ما الذي يؤسس وحدة اللوحة اليوم ؟ ما الذي يمكن أن تخبرنا به اللوحة عن حياتنا ؟ إننا محاطين من كل جانب بتحولات خطيرة الشأن في عالمنا المعاش . إن مقياس العدد يكون مرئياً في

---

* بعد أن كشف جادامر عن معنى الصورة الصامتة في لوحات الطبيعة الساكنة ، فإنه يحاول هنا وفيما يلي من سطور أن يحل إشكالية الصورة الصامتة التي أصبحت سمة لفن التصوير الحديث في مجمله ؛ لأن الصورة الصامتة هنا ـ بخلاف الصورة الصامتة في فن تصوير الطبيعة الساكنة التقليدي ـ لا تتمثل موضوعاً أو شيئاً مستمداً من الواقع والحياة الإنسانية ، وتبدو على أنها تعبير ذاتي محض . ولذلك نرى جادامر يحاول أن يبين لنا أن هذه النزعة الذاتية التحررية في مجال الفن التشكيلي على وجه الخصوص بدأت تتراجع ، وأن الفن التشكيلي الآن أصبح يبدو أكثر تقيداً والتزاماً بالواقع وبأساليب الحياة الإنسانية . وعلى الرغم من أن الصورة الفنية في فن التصوير الحديث لم تعد تصور الواقع أو تحاكيه ، فإن واقع الحياة الإنسانية المعاصرة يؤثر في أسلوب تشكيلها . فعلى أى نحو تتشكل ماهية أو وحدة الصورة الفنية هنا ؟ وما الذي يجعلها تبدو غير منقطعة الصلة بالصورة الفنية فيما مضى ؟ هذا ما يحاول جادامر الإجابة عليه .

كل مكان ويتجلى أساساً في شكل الإنتاج المتسلسل والتجميع والإضافة والتتابع المنتظم . وهذه الأشكال تميز البنية الخلوية والتجزيئية للمباني الحديثة الكبيرة ، مثلما تميز دقة مناهج العمل الحديث والأداء المنتظم للمواصلات والإدارة . وقابلية الأجزاء للتبديل هو ما يجسّد خاصية التجميع والإنتاج المتسلسل . وكون أن الجزء الواحد يمكن تغييره واستبداله ، لهو مكوِّن جوهري لهذا النوع من الحياة التي نعيشها « فلنمجِّد الآن قطع غيار الآلات » (6) . إننا نحيا في عالم من التخطيط والتصميم وتجميع الأجزاء والإنجاز التقني والتوزيع والبيع ، عالم تخترقه تقنيات الإعلان التي تجاهد لجعل المنتج المنجز شيئاً بطل استخدامه بمجرد أن أصبح أداة للاستهلاك ، وتُحل محله شيئاً جديداً . فما الذي يمكن أن يعنيه تفرُّد الصورة في مثل هذا العالم الذي يكون كل شيء فيه قابلاً للاستبدال .

أم أن حقيقة الأمر هى أن وحدة اللوحة تكتسب أهمية جديدة في هذا العالم على وجه التحديد ؟ فنحن لم نعد محاطين بأشياء ثابتة ومألوفة لها وحدة خاصة بها . ونظراً للحالة المتزايدة من التجرد من الملامح التي تبدو حالة خاصة بالموجودات البشرية في عالمنا الصناعي، فإن الشكل واللون في اللوحة ينصهران معاً في وحدة واحدة من خلال توتر يبدو منظماً من الداخل . ولكن ما هى القوة التي بفضلها يمكن لهذا التوتر أن يُحدِث ذلك ؟ ما الذي يمنح اللوحة ثباتها ؟

إن العنصر التجريبي الذي يدخل في عملية الإبداع الفني ، هو بالتأكيد شيء ما مختلف كيفياً عن ذلك النوع من التجريب المستمر دوماً بلا توقف والذى جعل يوماً ما من المصور العادي أستاذاً في الفن . فالتركيب العقلاني الذي يسود حياتنا يحاول أيضاً أن يخلق مكاناً لذاته داخل النشاط التركيبي للفنان . وهذا هو السبب في أن نشاطه الإبداعي يكون لديه شيء من التجريب

متعلقاً به : فهو يشبه سلسلة التجارب التي من خلالها تكتسب معطيات جديدة بواسطة استخدام أسئلة موضوعة بطريقة اصطناعية ، والبحث عن إجابة هناك . وهكذا ، فإن العنصر التجميعي والتسلسلي يتخلل الإنتاج الفني المعاصر ، ولا يكون ماثلاً فحسب في عناوين الأعمال الفنية . ومع ذلك ، فإن هناك شيئاً ما ، مما يمكن تخطيطه وتركيبه وتكراره بصورة لانهائية ، يكتسب فجأة المكانة المقدسة التي تكون لإنجاز فريد . وقد يكون الفنان المبدع في الغالب غير قادر على أن يحدد على وجه اليقين من بين تجاربه التجربة التى تكون حقاً " ذات قيمة يعتد بها " . بل هو يحتار أحياناً في معرفة متى يتم الانتهاء من العمل تماماً . فهناك دائماً شيء ما تعسفي فيما يتعلق باتخاذ الفنان محطة توقف للعملية الإبداعية ، خاصة إذا ما كانت هذه الوقفة نهائية . وعلى الرغم من ذلك ، فإنه يبدو بالفعل أن هناك معياراً للعمل تام الإنجاز ، وهو : أن أي شُغل إضافي يصبح مستحيلاً عندما تبدأ بنية العمل تفتقد كثافتها بدلاً من أن تحصل عليها . فالعمل الفني عند إنجازه يبقى متحرراً بشكل مستقل وفقاً لحسابه الخاص، بصرف النظر تماماً عن إرادة مبدعه (بل وحتى عن تفسيره الذاتي للعمل) [7] .

وإذن نجد في النهاية أن الصلة القديمة بين الطبيعة والفن التي سادت الإبداع الفني لعدة قرون من خلال فكرة المحاكاة ، تحقق ذاتها هنا بمعنى جديد. فالفن بالتأكيد لم يعد ينظر إلى الطبيعة كي ينتجها مرة أخرى . والطبيعة لم تعد تمد الفن بنموذج ليتَّبعه . ولكن رغم أن العمل يتبع طريقه الخاص ، إلا أنه ينتهي بالفعل إلى التشبُّه بالطبيعة : فهناك شيء ما يكون منتظماً وملتفاً حول اللوحة المنطوية على ذاتها والتي تنمو من الداخل . وربما جال بخاطرنا هنا صورة قطعة الكريستال . فالانتظام الخالص لبنيتها الهندسية يكون طبيعياً تماماً ، ومع ذلك يكون محاطاً بوفرة من الهيولى اللامتشكلة ؛ ونحن

نلقاها بوصفها شيئاً ما نادراً ، شديد الصلابة ، ومتألقاً . وبهذا المعنى ، فإن اللوحة الحديثة يكون لها تعلق بشيء ما من الطبيعة ؛ لأنها ليست لها أية جوانية يمكن التعبير عنها . فهي لا تتطلب أي تشاعر **empathy** مع الحالة السيكولوجية للفنان . فهي مثل قطعة الكريستال تكون لها ضرورتها اللازمانية الخاصة بها : حنايا الوجود ذاته ، الخطوط المنحوتة ، والحروف الأثرية المنقوشة التي يتوقف عندها الزمان . فهل تكون اللوحة هنا تصويراً تجريدياً ؟ أم تعيُّنياً ؟ أم موضوعياً ؟ أم لاموضوعياً ؟ إنها مسألة تعهُّد بالنظام . ولاشك أن الفنان الحديث يجد نفسه في مأزق إذا ما حاول أن يجيب على السؤال عما يمثله عمله بالفعل . ولكن التفسير الذاتي يظل دائماً ظاهرة ثانوية . ونحن يجب أن نقتدي ببول كلي **Paul Klee** ـ المؤهل للمعرفة هنا بحكم مكانته ـ عندما يعارض كل " نظرية في ذاتها " ، ويركز على الأعمال الفنية ذاتها ، بل « في الحقيقة على تلك الأعمال التي تم إنتاجها من قبل ، لا تلك التي سوف تأتي عما قريب » [8] . إن الفنان الحديث ليس مبدعاً بقدر ما يكون مكتشفاً لما هو غير مرئي بعد ، مكتشفاً لما هو لا متخيَّل من قبل ، وينبثق في الواقع من خلاله . ومع ذلك ، فإنه مما هو جدير بالملاحظة أن المعيار الذي يجب أن يلتزم به يبدو أنه نفس المعيار الذي التزم به الفنان دائماً . يقول أرسطو ـ ومتى كنا نَلقى حقيقة لا يمكن التماسها من قبل لدى أرسطو ؟ ـ : إن العمل الفني الحق هو ذلك الذي لا يكون فيه تفريط ولا أفراط ؛ فلا شيء يكون زائداً عن الحد ، ولا شيء يكون مفتقداً [9] . وهو معيار بسيط ، ولكنه عسير .

5

الفـــن والمحاكـــاة

ما دلالة الفن اللاموضوعي الحديث ؟ هل المفاهيم الجمالية القديمة التي اعتدنا أن نختبر ونفهم بها طبيعة الفن ، لازالت مشروعة اليوم ؟ إن العديد من الممثلين المبرَّزين للفن الحديث ، يعارضون بشدة التوقعات التصويرية التي نتخذها إزاء هذا الفن . فهذا الفن يميل بوجه عام إلى أن يُحدث فينا تأثير الصدمة المباشرة . فكيف يمكن لنا أن نفسر الموقف الجديد الذي اتخذه المصوِّر الذي يرفض الاعتراف بكل تقاليدنا وتوقعاتنا السابقة ؟ كيف يتسنى لنا أن نواجه تحدي هذا الفن الجديد ؟

وهناك كثير من الإرتيابيين الذين يعتقدون بأن التصوير التجريدي لايزيد عن كونه بدعة ، ويطيب لهم النظر إلى تجارة الفن باعتبارها المسؤول النهائي عن نجاح هذا التصوير . ولكن حسبنا فقط أن ننظر إلى الفنون الأخرى المرتبطة بهذا الفن ، لندرك أن المسألة تقع على عمق أبعد كثيراً من هذا التفسير . ذلك أننا مواجهون بثورة أصيلة في الفن الحديث بدأت قبيل الحرب العالمية الأولى بفترة قصيرة . فنحن نرى ذلك الانبثاق المتزامن لما يُسمى بالموسيقى اللامقامية atonal music * – وهي فكرة تبدو منطوية على مفارقة مثلما

* الموسيقى اللامقامية : موسيقى تهمل قصدياً المفتاح الموسيقي ؛ إذ تقضي على سيطرة المقام ، ومن ثم تستغني عن الدور الهام الذي تؤديه نغمات مقام الأساس والقفلات الهارمونية .. إلخ. ومن أشكالها موسيقى الكروماتيك chromatic التي تعمد إلى التلوين الموسيقي باستخدام السلم الكروماتي الملوَّن ، دون اعتداد بمفتاح رئيسي . ويعد المؤلف النمساوي شونبرج Schönberg (1874-1951) أول من استخدم الموسيقى اللامقامية .

هو الحال بالنسبة للتصوير اللاموضوعي . وفي نفس الوقت ، فإننا نرى أيضاً - في أعمال بروست **Proust** وجويس **Joyce** - اختفاء السارد الساذج العليم بكل شيء ، والذي يلاحظ أحداثاً مختفية عن أنظار الآخرين ويمنحها تعبيراً ملحمياً . ونحن في الشعر الغنائي نسمع صوتاً جديداً يقاطع ويكبح التدفق المألوف للُغة اللحنية ، ويتجه في النهاية إلى التجريب بمباديء شكلية جديدة تماماً . وأخيراً ، فإن شيئاً ما آخر شبيهاً بهذا يكشف عن نفسه في الدراما كذلك - ربما بصورة أقل هنا مما هو عليه الحال في أي سياق فني آخر ، وإن كانت بلاشك قابلة للإدراك بالمثل - من خلال نبذ العرض المسرحي الواقعي ورؤيته السيكولوجية الطبيعية ، والرفض المقصود للإيهام المسرحي في المسرح الملحمي الجديد لدي بريخت .

وبالطبع فإنني لا أظن بذلك أن تأمل الفنون الأخرى المرتبطة يعد كافياً لتفسير العملية الثورية التي حدثت في فن التصوير الحديث . فهذه العملية لازالت تحتفظ بجانب من التعسفية والولع بالتجريب ، على الرغم من أنها نوع مختلف تماماً عن المنهج التجريبي الذي نشأ أولاً في مجال العلوم الطبيعية . لأن التجربة في هذا المجال تمثل سؤالاً نوجهه عن قصد للطبيعة ، كي تكشف لنا عن أسرارها . ولكن طالما كان فن التصوير هو موضع اهتمامنا ، فإنه لا يكون هناك أى سؤال يتعلق بتجارب موجَّهة للحصول على النتائج المرجوَّة . فالتجريب هنا يبدو كما لو كان يجد تحققه الكافي في ذاته ؛ حيث إن التجربة ذاتها تكون هى الناتج الوحيد . فكيف يتسنى لنا أن نتوافق بطريقة عقلانية مع مثل هذا الفن الذي يرفض أى فرصة لفهمه بالأسلوب التقليدي ؟

ينبغي أولاً ألا نأخذ التفسير الذاتي للفنان مأخذ الجدية التامة . ونحن عندما نقول ذلك ، فإننا لا نتخذ موقفاً معادياً من الفنانين، بل إننا بخلاف

ذلك ننطق بلسان حالهم ؛ حيث إن هذا القول يتضمن أنهم يجب أن يبدعوا بوسيطهم الفني الخاص . فإذا أمكن لفنان ما أن يعبر بالكلمات عما ينبغي عليه أن يقوله ، فإنه لن يرغب عندئذ في أن يبدع ، ولن يكون بحاجة إلى أن يهب صورة لأفكاره . ومن المؤكد يقيناً في نفس الوقت أن اللغة - وهى العنصر الاتصالي الشامل الذي يعضد ويُجمِّع جماعتنا الإنسانية - توقظ على الدوام في الفنان حاجة للتواصل والتعبير عن نفسه للآخرين . ولذلك فإن الفنان يلجأ - كما يمكن أن نتوقع - إلى الاعتماد على أولئك الذين يتخصصون في التفسير ، من قبيل : علماء الجمال ، والفلاسفة ، وكل الكتاب في مجال الفن على اختلاف شاكلتهم . وإذا ما تناولنا - مثلما فعل أرنولد جيلين Arnold Gehlen - عملاً مثل كتاب كانفايلر Kanweiler المتقن الهام عن جوان جريس Juan Gris ، لنتمثل الصلة بين الفلسفة والفن (وكانفايلر يعد نموذجاً ممتازاً في هذا الصدد) ؛ فإننا عندئذ لن نجد أن بومة منيرفا هنا أيضاً تبدأ في التحليق فقط عندما يسري ظلام الليل * [1] . فبحوث كانفايلر الحاذقة تمثل إلهام المفسِّر أكثر مما تمثل إلهام المبدع . وطالما كان موضع اهتمامنا هو المؤلفات العامة حول الفن والتفسير الذاتي المتواصل لدى الفنانين المعاصرين العظام بوجه خاص ، فإن الموقف عندئذ يبدو لي متماثلاً إلى حد كبير . فبدلاً من البدء من هذه المحاولات للتفسير الذاتي

* « إن بومة منيرفا لاتحلق إلا عند الغسق » : عبارة قالها هيجل عندما رأى أقدام نابليون تطأ ألمانيا ، معبراً بذلك عن أن التفلسف أو الحكمة (التي يُرمز لها ببومة منيرفا) تتألق عندما تشتد الأزمات التي تستدعي التفلسف حول الماضي والحاضر والمستقبل ، أي حول مغزى ودلالة التاريخ الإنساني في مجمله . وقصد جادامر في هذا السياق - الذي يستعير فيه عبارة هيجل - أن هذا القول لا يصدق هنا ؛ لأن الكتابات المعارضة التي تحاول تفسير الفن بالاستناد إلى مذاهب سائدة معينة أو تفسيرات الفنانين الذاتية للفن ، لا تقدم لنا التفلسف الحق أو الحكمة التي ننشدها في مواجهة أزمتنا إزاء الفن المعاصر الذي يتحدانا ، ومن ثم نحاول فهمه واستيعابه في عالمنا على أساس من التقليد الفكري الذي نفهمه .

والتفسيرات المعارضة الأخرى للفن التي تكون غير واعية باعتمادها على مذاهب سائدة في الوقت المعاصر لها ، فإنني أود أن اتوجه من حيث المبدأ إلى تراث الفكر الجمالي الذي انجزته الفلسفة . وسوف نرى كيف يجري هذا التراث على الفن الحديث ، وما الذي ينبغي أن يخبرنا به عن هذا الفن .

وأنا أود أن أطرح هذه التأملات على مرحلتين . سوف أبدأ أولاً بتعريف تلك المفاهيم الجمالية التي يُنظر إليها على وجه العموم باعتبارها مفاهيم واضحة بذاتها ، رغم أن أصلها ومشروعيتها لا يُنظر فيهما حق النظر . وثانيا ، سوف أتوقف عند فلاسفة بعينهم ممن تبدو نظرياتهم الجمالية أكثر ملائمة للكشف عن سر التصوير الحديث .

وأول المفاهيم الثلاثة التي سوف تساعدني على الاقتراب من مشكلة فن التصوير الحديث ، هو مفهوم **المحاكاة** . وهذا المفهوم – على نحو ما سنرى – يمكن فهمه بمعنى واسع تماماً نجده ، آخر الأمر ، لايزال فيه شيء من الحقيقة . والمحاكاة مفهوم قد نشأ في عصر القدماء ، ولكنه قد بلغ ذروته الجمالية والثقافية في فترة الكلاسيكية الفرنسية في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، قبل أن يكون له تأثير فيما بعد على الكلاسيكية الألمانية . فهذه الحركة الكلاسيكية قد سلطت الضوء على مذهب الفن بوصفه محاكاة للطبيعة . ومن الواضح أن هذا المذهب الأساسي للتقليد الكلاسيكي يعد مرتبطاً بدعاوى معيارية أخرى ، من قبيل : الفكرة القائلة بأننا يمكن أن نتوقع من الفن على نحو مشروع أن يمثل " **المحتمل**"***the probable***[2] . فالادعاء بأن الفن لا ينبغي أن ينقض قوانين الاحتمالية * ، والاعتقاد بأن

* يمكن التماس قوانين الاحتمالية في نظرية المحاكاة الكلاسيكية لدي أرسطو ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر : أن المحاكاة لا تكون للواقعي وإنما للمحتمل ، أى لما يمكن وقوعه على مقتضى الرجحان أو الضرورة ؛ وأن هذا الممكن هو الكلي لا الجزئي ؛ ومنها أن المحاكاة يتبغي أن تكون للممكن المعقول ، وإلا فينبغي تفضيل المستحيل المعقول على الممكن غير المعقول .
انظر كتاب ارسطو طاليس في الشعر : تحقيق وترجمة محمد شكري عياد (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر1967) ، فقرة 9 - 135 (ب) _ 15 ص 64 ، فقرة - 145 24 (أ) _ 8 ص 140 .

العمل الفني المتقن ينبغي أن تظهر فيه نفس صور الطبيعة بكل نقائها ، والإيمان بقدرة الفن على تصوير الطبيعة في حالة مثالية - كل هذه الأفكار المألوفة تكون متضمنة في عبارة " محاكاة الطبيعة " . ونحن هنا نستبعد من بحثنا النظرية الواهية المرتبطة بالنزعة الطبيعية المتطرفة ، والتي وفقاً لها يكمن معنى الفن في الإخلاص المباشر الصريح للطبيعة . فهذه الفكرة لا علاقة لها بالمفهوم التقليدي للمحاكاة .

وعلى الرغم من ذلك ، فإن مفهوم المحاكاة لا زال يبدو غير موافق للعصر الحديث . وإذا استرجعنا النظر في التطور التاريخي للفكر الجمالي ، فإننا نلاحظ أن مفهوم المحاكاة قد واجه تحدياً قوياً ، وتم إبطال مفعوله آخر الأمر في القرن الثامن عشر بواسطة مفهوم جديد تماما هو مفهوم **التعبير ex-pression** ، وليس من قبيل الصدفة أن هذا التطور يمكن تتبعه على أفضل نحو في مجال جماليات الموسيقى بوجه خاص . لأنه من الواضح أن الموسيقى هى الفن الذي فيه يكشف مفهوم المحاكاة عن أدنى درجات تألقه ، ويكون تطبيقه في أقصى درجات محدوديته . وهكذا يمكن القول بأن مفهوم التعبير قد انبثق من جماليات الموسيقى في القرن الثامن عشر ، إلى أن سيطر في النهاية - كما هو متوقع - على الحكم الجمالي خلال القرنين التاسع عشر والعشرين [3] . وبذلك فقد أصبح من الأمور المسلم بصحتها بوجه عام أن صدق وكثافة التعبير يكفلان توصيل مضمون اللوحة ، حتى وإن كنا في هذه الحالة نصبح غير قادرين على الإجابة عن السؤال الحاسم عن طبيعة الفن الهابط **Kitsh*** . لأن الفن الهابط يمثل بالتأكيد صورة مكثفة من التعبير ،

* مصطلح ألماني يشير إلى الفن التافه المبتذل الذي أصبح شائعاً منذ أوائل العشرينات بوجه خاص . وتطبيقات هذا الفن تمتد بدءاً من مجال التذكارات الدعائية السياحية لتشمل أيضاً كل فن ادعائي يفتقر إلى القيمة الفنية والصدق الفني . وإن كان جادامر يرى هنا أن افتقار هذا الإنتاج الفني الهابط للقيمة الفنية ، لا يعني افتقاره للتعبير عن الشعور الصادق لمنتجه أو عدم قدرته على مخاطبة الشعور عند متلقيه . ومن ثم فإن مفهوم التعبير عن الشعور يصبح هو الآخر مفهوماً غير كافٍ في إظهار حقيقة الفن ، وخاصة الفن الحديث ، طالما أننا يمكن أن نلتمسه أيضاً فيما هو ليس بفن حقيقي . ومع ذلك فإن جادامر سيعيد النظر فيما بعد في مفهوم المحاكاة بوجه خاص ، في ضوء تفسير جديد يجعله قابلاً للتطبيق على الفن الحديث .

وافتقاره التام إلى القيمة الفنية الأصيلة لا يبرهن على عدم وجود الشعور الذاتي والاخلاص الأصيل سواء لدى المستهلك أو المنتج . وإذا وضعنا في الاعتبار التقويض الإجمالي للشكل في الفن الحديث الذي لم يعد يرتضي التصوير المثالي للطبيعة أو الإظهار التعبيري للشعور الباطني كموضوع جائز للفن ، فإنه سيبدو لنا عندئذ أن كلا من مفهومي المحاكاة والتعبير قد أثبتا عدم كفايتيهما .

ولذلك ، فإن هناك مفهوماً ثالثاً يطرح نفسه ، وهو : **مفهوم العلامة *sign* والعلامة اللغوية *sign language*** . وهذا المفهوم أيضاً له تاريخ جدير بالنظر . إننا نذكر أن الفن في الفترة المبكرة من المسيحية قد استند في تبرير شرعيته إلى **إنجيل الفقراء** ***Biblia Pauperum*** الذي كان يمثل ، بالنسبة لكل أولئك الذين لم يكن بمقدورهم القراءة أو الكتابة ، احتفالاً بالتاريخ المقدس والبشري بالخلاص . والقصص المألوفة كانت تُقرأ بدورها من خلال اللوحات الماثلة أمامهم . ويبدو أن اللوحات الحديثة تتطلب قراءة مماثلة ، رغم أنها تقدم لنا علامات شبيهة بتلك العلامات التي تكون على صفحة مكتوبة أكثر مما تقدم لنا صوراً في ذاتها . إلا أنه بسبب التجريد البالغ الذي تتضمنه هذه العلامات المكتوبة ، فإنها لا تكون لها نفس طبيعة الحروف . وعلى الرغم من ذلك ، فإن نوعاً من التناظر يوجد هنا : إن الاختراع الجلل حقاً لحروف الهجاء الطباعية قد مكننا من الاستحواذ على كل الخبرات الإنسانية ، بواسطة تجميع العلامات الفردية المجردة في نظام إملائي متفق عليه . وهذا الأمر يجب أن يُعد بالتأكيد إحدى اللحظات الثورية في تاريخ الثقافة الإنسانية . ولقد أثر بالفعل هذا الأمر جزئياً في الأسلوب الذي ندرك به الصور . وهكذا ، فإننا بالفعل " نقرأ " كل لوحة من أعلى اليسار إلى

أسفل اليمين . ومن الحقائق المعروفة جيداً أيضاً أن الإبدال المعكوس لليسار واليمين في الصورة المرآوية mirror-image (وهو شيء يسهل تنفيذه بالمناهج الحديثة للإنتاج التقني) ، يفضي إلى أخص صور تشويه الترتيب التأليفي ، كما برهن على ذلك هاينريش ڤيلفلين Heinrich Wölfflin [4].

بل إن تأثير الأساليب التي بها نقرأ ونكتب يبدو أكبر عندما نحاول أن نقرأ اللغة التصويرية للوحة الحديثة : فنحن لم نعد نرى هذه اللوحات باعتبارها نسخاً من الواقع الذي يقدم مشهداً موحَّداً ذا معنى يمكن إدراكه على الفور . فهذه اللوحات الجديثة تسجِّل فحسب أو ترُّص في شكل علامات وحروف تصويرية سلسلة من أحداث يجب أن تُدرك على التوالي قبل أن تتكامل في النهاية مع بعضها بعضاً . ويجول بخاطري هنا لوحات من قبيل : لوحة مالڤيتش Malevich المسماة " سيدة في مدينة لندن " التي تقدم لنا مثالاً توضيحياً فائقاً على تشويه الشكل في صورة من صوره السيكولوجية . فاللوحة تسجل وتشكل في مجمل تصويري سيل من الانطباعات المشتتة للمرأة التي تكون منزعجة بوضوح من الضجيج المرتفع نسبياً المنبعث من حركة مرور السيارات ، مع الأخذ في الاعتبار بأن هذا كان في سنة 1907 . ومن المفترض أن يؤلِّف المشاهد الذي يلاحظ اللوحة الجوانب والأسطح العديدة منها . ونحن على معرفة بهذا المبدأ الشكلي العام من خلال أسلوب تشكيل الأسطح المتعددة الذي نجده لدى فنانين من أمثال : بيكاسو وچوان جريس . فهنا توجد معرفة ما ، ولكنها معرفة يتم دائما ردها على الفور إلى وحدة اللوحة ذاتها التي لم تعد تظهر بوصفها كلاً يمكن إدراكه حسياً مع معنى تصويري يمكن التعبير عنه . فهذا النوع من اللغة التصويرية الذي يحدد العنصر التأليفي للكل على نحو يشبه الكتابة الاختزالية – يتضمن رفضاً ما للمعنى . وهكذا ، فإن مفهوم العلامة يفقد دلالته الحقيقية ، وتميل اللغة الحديثة لفن التصوير بصورة متزايدة نحو رفض المطالبة بلغة مقروءة بوضوح في الفن [5] .

وعلى الرغم من أنه قد يحق القول بأن هناك جانباً من الحقيقة سارياً على المقولات الجمالية الثلاث التي وصفناها لتونا الآن ؛ إلا أنها تخفق في أن تمدنا باستجابة كافية لما يكون بحق جديداً في فن قرننا هذا .

وبالتالي ، فإننا يجب أن نرجع بنظرنا إلى ما هو أبعد من ذلك . فعندما نسترجع النظر في الجذور التاريخية للحاضر ، فإننا نعمق وعينا بالآفاق التصورية التي تمارس تأثيرها من قبل على فكرنا . وسوف اعتمد على ثلاثة ممثلين للفكر الفلسفي ، ليساعدوننا في تفسير الفن الحديث ، وهم :كانط ، وأرسطو ، وأخيراً فيثاغورث .

وإذا بدأنا بكانط قبل أى فيلسوف آخر ، فإن هذا لا يرجع في المقام الأول إلى أن كانفايلر وكل علماء الجمال والكتاب في مجال الفن من المعنيين بالثورة الحديثة في فن التصوير - يَرجعون إلى كانط بطريقة ما أو بأخرى تحت تأثير الفكر الكانطي الجديد في الماضي القريب . وإنما مرد هذا بالأحرى أنه لازالت هناك في الفلسفة محاولة تُبذل لتوظيف فكر كانط الجمالي لتخدم نظرية في فن التصوير اللاموضوعي [6] . ونقطة البدء في استطيقا كانط هى القول بأن الذوق - في الحكم على شيء ما بأنه جميل - لا يمثل فحسب متعة نزيهة **disinterested** ، وإنما يمثل أيضاً متعة لا تصورية **nonconcep-tional**. وهذا يعني أننا عندما نجد تمثلاً معينا لموضوع ما جميلاً ، فإننا بذلك لا نصدر حكماً على نموذج لهذا الموضوع * . وبالتالي فإن كانط يتساءل عن ذلك الذي يتيح لنا أن نصف تمثل موضوع ما بوصفه جميلاً . وإجابة كانط هى أن التمثل ينعش العقل من خلال تلاعب حر بالخيال **imagination** والذهن **understanding**** [7] . وكانط يذهب إلى القول بأن هذا التلاعب

* أي أننا لا نصدر حكما على موضوع ما قياساً على تصور ما له .

** ومعنى التلاعب الحر عند كانط أن تمثل الموضوع (بواسطة ملكتي الخيال والذهن) يحدث دون تحدد بتصور مسبق . فهذا التمثل يجعل الموضوع المتمثَّل له طابع كلي أو عام ، بحيث =

الحر الملكتي المعرفة ، هذا الانعاش لشعورنا بالحياة الذي تُحدِثه رؤيتنا للجميل - لا يتضمن أي إدراك تصوري لمحتوي موضوع ما ، ولا يقصد أى نموذج لموضوع ما . ولقد رأى كانط على نحو صائب أن هذه الفكرة تكون ممثَّلة بصورة ملحوظة في حالة الزخرفة (8) . فهل يمكن لنا أن نجد مثالاً أوضح لنبين أننا لا نقصد المضمون التصوري للتمثل (حتي حينما يكون من المحتمل أن ندرك هذا المضمون) ؟ يحسب المرء أن يتأمل هنا حال أولئك الأطفال التعساء الذين قد زُينت حجرات فراشهم بورق حائط يعرض تكراراً بلا نهاية لنفس الموضوع الجزئي ، وهو موضوع سوف يصاحب إذن أحلامهم المحمومة . ولا شك أن أي مثال جيد من الزخرفة يحظر صراحة حدوث مثل ذلك الأمر . فالأشياء التي يتم تصميمها لأجل تزيين بيئتنا ومصاحبة أمزجتنا - ينبغي ألا تلفت أنتباهنا إليها .

والحقيقة أنه من الخطأ تماماً أن نحاول قراءة إستطيقا للزخرفة في كتاب كانط **نقد ملكة الحكم** ؛ لأن هذا بالتأكيد ليس هو مقصود نظرية كانط في الفن على الإطلاق . ففي المقام الأول ، نجد أن الجمال الطبيعي هو في الأصل ما كان يشغل ذهن كانط حينما يتساءل عما نعنيه حقاً عندما نجد شيئاً ما جميلاً . فالجميل في الفن بالنسبة له لا يقدم لنا مثالاً نقياً على المشكلة الجمالية ؛ حيث إن الفن يتم إنتاجه لكي يسرنا . ومن الصحيح أيضاً أن العمل الفني يقدم ذاته دائماً بطريقة عقلانية . وأنا أعني بذلك أن العمل ينطوي دائماً على عنصر تصوري يوجد بصورة كامنة . وبالطبع فإن الفن الجميل يُتَّخذ ليمثل تصورات أو نماذج مثالية بطريقة مباشرة ، على النحو الذي تُفهَم

= إن المتعة الناشئة عنه تكون قابلة للتوصيل وتشترك فيها كل ذات ، ولكن بمنأى عن أى تصور للموضوع . ولهذا ينتهي كانط إلى تعريف الجميل في اللحظة الثانية من لحظات الحكم الجمالي ، على النحو التالي :« إن الجميل هو ذلك الذي يسرنا على نحو كلي بمنأي عن أى تصور » .انظر : . Kant , *Gritique of Judgment* , ch. 9, p. 60

به هذه التصورات والنماذج في المجال الأخلاقي . فالفن بالأحرى يكتسب شرعيته عند كانط بسب كونه نتاج العبقرية . فهو ينبثق من خلال قدرة لاواعية مستلهمة مباشرة من الطبيعة ، بهدف إبداع أشياء ممثلة للجمال دون تطبيق واعٍ للقواعد ، حتى إن الفنان نفسه لا يستطيع أن يبين على وجه الدقة كيف أنجز عمله . ولذلك ، فإن مفهوم العبقرية وليس مفهوم " الجمال الحر " للزخرفة – هو ما يشكل بالفعل أساس نظرية الفن عند كانط .

ومع ذلك ، فإن مفهوم العبقرية هو على وجه الدقة ما أصبح موضع شك كبير في عصرنا . فلا أحد اليوم – وعلى الأقل أولئك المعنيين على نحو وثيق بالفن الحديث – سوف ينسب إلى العبقري صفات من قبيل : القادر على رؤية ما لايُرَى ، والنائم المالك لزمام حاله فى كل ما يفعله . ونحن اليوم نُقَدِّر درجة الوضوح الباطني والتأمل الواعي ، بل وحتى الجهد العقلي الذي به يمارس المصوِّر تجاربه على نسيج اللوحة بوسائطه المادية – وهو شيء ما من المؤكد أنه كان يلزم حدوثه دائماً في كل حال . ولذلك ، فسوف يكون علينا أن نتوخى الحذر ، إذا ما أردنا أن نطبق فلسفة كانط على الفن الحديث بأية طريقة مباشرة .

وعلى الرغم من كل الأحكام المسبقة الكلاسيكية والمضادة للكلاسيكية في هذا المجال ، فإنني أود أن استدعي أرسطو باعتباره الممثل الرئيسي لنظرية المحاكاة الكلاسيكية ، كي يساعدنا في محاولتنا لفهم الفن الحديث . لأننا عندما نفهم هذه النظرية على النحو الصحيح ، فإن مفهوم المحاكاة الأساسي لدى أرسطو تكون له مصداقية أولية . ولكي نفهم ذلك ، فإننا يجب أن ندرك أولاً أن أرسطو لم يطرح نظرية حقيقية في الفن بالمعنى الواسع – وعلى الأقل في مجال الفنون التشكيلية والبصرية – رغم أن أفكاره قد تشكلت في القرن الرابع [قبل الميلاد] ، وهو عصر تألق فن التصوير اليوناني . والحقيقة أننا

نجد نظريته في الفن فقط في سياق نظريته في التراجيديا ومذهب التطهير الشهير الذي يقرر أن العواطف تتطهر بالشفقة والخوف ، والذي يمدنا - فيما يرى أرسطو - بسر المحاكاة التراجيدية . ولذلك فإن أرسطو يوظف مفهوم التقليد أو المحاكاة من جهة التراجيديا ، وهو مفهوم أساسي مألوف لنا من قبل من خلال نقد أفلاطون للشعراء . إلا أن هذا المفهوم يتخذ مع أرسطو دلالة أساسية وإيجابية .

ومن الواضح أن مفهوم المحاكاة يكون مفترضاً هنا لكي يسري على ماهية كل فن شعري ، وإن كان بشكل عابر . كذلك فإن أرسطو يدرس على نحو مماثل الفنون الأخرى ، وخاصة التصوير . فما الذي يعنيه إذن حينما يذهب إلى القول بأن الفن يكون محاكاة أو تقليداً ؟ لكي يعضد أرسطو هذا القول ، فإنه يلفت الانتباه ابتداءً إلى الميل الإنساني الطبيعي نحو المحاكاة ، ونحو اللذة الطبيعية التي نجدها جميعاً في هذه المحاكاة . وهذا هو السياق الذي وجد فيه مدعاة للقول بأن المتعة التي نجدها في المحاكاة هي في الحقيقة متعة التعرُّف علي شيء ما . وفي فترات حديثة العهد قد أثار هذا القول معارضةً ونقداً ملحوظاً ، ولكن أرسطو يقصد هذا القول بمعنى وصفي خالص ، ومن الواضح أن ما كان يجول بخاطره هو حياتنا اليومية . فهو يبين لنا أن الأطفال يستمتعون بفعل ذلك النوع من الشيء [الذي يكون موضوعا للتعرف] [9] . ونحن يمكن أن نفهم ما الذي تعنيه متعة التعرف هذه عندما نتأمل المتعة التي يجدها الناس عامة والأطفال خاصة في ارتداء اللباس التنكري . ولا شيء يكدر الأطفال أكثر من ألا يأخذ شخص ما لباسهم التنكري مأخذ الجد . ولذلك فإنه من المفترض أثناء المحاكاة ألا نتعرف على الطفل الذي أرتدى لباساً تنكرياً باعتباره شخصاً ما ، وإنما نتعرف بدلاً من ذلك على الشخص الذي يمثله الطِفل . وهذا الأمر هو بمثابة الدافعية التي تكمن وراء كل أشكال

السلوك والتمثيل المحاكية .ففعل التعرف يؤيد ويشهد بأن كل سلوك محاكي يجعل شيئاً ما حاضراً . إلا أن هذا يعني أننا في تعرفنا على ما يكون ممثلاً ينبغي أن نحاول تحديد درجة المماثلة بين الأصل وتمثيله المحاكي له .

ومن الواضح أن هذا المعنى الأخير هو النحو الذي يطرح عليه أفلاطون القضية في نقده للفن . فهو يُدين الفن لأنه يقف على ما هو أبعد من مسافة واحدة من الحقيقة . فالفن يحاكي فحسب الأشياء التي هي ذاتها مجرد نسخ محاكية عرَضية لصورها الخالدة ، أي لماهياتها أو مُثلها . ولذلك فإن هناك هوة تفصل بين كل شيء يوجد وجوداً حقيقياً وبين الفن باعتباره محاكاة لمحاكاة تكون على بعد ثلاث مسافات من الحقيقة [10] .

وأنا اعتقد أن هذا المذهب الأفلاطوني مقصود بمعنى ديالكتيكي وساخر بصورة متطرفة ، وأن أرسطو يقصد من خلال رؤية واعية أن يصححه عن طريق قلب مسار فكر أفلاطون الديالكتيكي . لأنه لاريب أن ماهية المحاكاة تكمن على وجه التحديد في التعرف على ما يكون ممثلاً في فعل التمثيل . والتمثيل يهدف إلى أن يكون صادقاً ومقنعاً إلى الحد الذي لا نفطن فيه إلى أن ما يكون ممثّلاً علي هذا النحو لا يكون " حقيقياً " . فالتعرف باعتباره معرفة بالحقيقي ، يحدث من خلال فعل من أفعال المماثلة في الهوية الذي لا نميز فيه بين التمثيل وما يكون ممثّلاً . فما هي حقيقة التعرف ؟ إنه لا يعني مجرد رؤية شيء ما قد رأيناه من قبل . فأنا لا أستطيع أن أقول إنني أتعرف على شيء ما إذا كنت أراه مرة أخرى دون أن أكون مدركاً أنني قد رأيته من قبل . فالتعرف على شيء ما يعني بالأحرى أنني أعرف الآن شيئاً ما بوصفه شيئاً ما قد رأيته من قبل . واللغز هنا يكمن برمته في كلمة " بوصفه " هذه . وليس يدور في ذهني الآن أعجوبة الذاكرة ، وإنما أعجوبة المعرفة التي تنطوي عليها الذاكرة . فعندما أتعرف على شخص ما أو شيء ما ، فإن ما أراه

يكون متحرراً من عرضية هذه أو تلك اللحظة من الزمان . فجزء من عملية التعرف يكمن في أننا نرى الأشياء من جهة ما يكون ثابتاً وجوهريا فيها ، وغير مصحوب بالظروف العارضة التي رأيناها فيها من قبل والتي نراها فيها من جديد . إن هذا هو ما يؤسس التعرف ، ويساهم في المتعة التي نجدها في المحاكاة . لأن ما تظهره المحاكاة هو على وجه الدقة الماهية الحقيقية للشيء . وهذا أمر مختلف تماماً عن النظرية الطبيعية في الفن * وعن أى نوع من الكلاسيكية . ولذلك فإن محاكاة الطبيعة لا تعني أن هذه المحاكاة تكون بالضرورة قاصرة عن بلوغ تمثل كافٍ للطبيعة لمجرد كونها محاكاة . فلاشك أننا يمكن أن نفهم على أفضل نحو ما يريد أرسطو قوله ، إذا ما أنعمنا النظر فيما نعنيه بفعل المحاكاة miming . ولكن أين نلقى في مجال الفن التمثيل المحاكي mimcry ؟ وأين يصبح هذا فناً بالفعل ؟ إن ذلك يحدث في المقام الأول في مجال المسرح بطبيعة الحال ، رغم أنه لا يحدث في هذا المجال على وجه الحصر . فنحن نتعرف على الصور والتماثيل التي تصور شخوصاً ووجوهاً بشرية في أى كارنفال شعبي على سبيل المثال ، ونجد متعة في هذا التعرف . والمواكب الدينية التي تُحمَل فيها الصور والرموز المقدسة عالية فوق رءوس الجميع كي يرونها ، إنما تعبر بوضوح عن نفس التوجه المتسم بالمحاكاة. وسواء كان السياق دنيوياً أو دينياً ، فإن الفعل المحاكي يجعلنا نشعر بحضوره في نفس عملية التمثيل .

---

* اتجاه في الفن والأدب شاع في القرن التاسع عشر ، يقوم على الإخلاص التام للطبيعة والالتحام بها دون تقيد بالأعراف والتقاليد المتبعة . ومن أبرز أعلامه كوربيه ، وكثير من الأدباء الفرنسيين في القرن التاسع عشر . ومقصود جادامر هنا أن يبين لنا أن فكرة المحاكاة وإن كانت تختلف تماما عن النزعة الطبيعية من حيث إنها لا تكون موجهة بفكرة الإخلاص التام للطبيعة ؛ فإنها في نفس الوقت ليست عاجزة عن تمثل حقيقة الطبيعة على نحو مختلف ؛ طالما أن المحاكاة لا تعني مجرد نسخة مقلدة من الطبيعة ، وإنما تعني التعرف على ماهية شيء ما .

ولكن هناك ما هو أكثر من ذلك فيما يتعلق بالتعرف . فالتعرف لا يكشف فحسب عن الكلي ، عن الصورة الثابتة مجردةً من لقاءاتنا العارضة بها . لأن جزءاً من عملية التعرف يكمن في أننا نتعرف على أنفسنا كذلك . فكل تعرف يمثل خبرة الألفة المتنامية ، وكل خبراتنا بالعالم هي في النهاية أساليب ننمي بها ألفتنا بذلك العالم . فكل فن أياً كان نوعه هو شكل من أشكال التعرف يعمل على تعميق معرفتنا بأنفسنا ، ومن ثم تعميق ألفتنا بالعالم أيضاً ، كما يوحي بذلك مذهب أرسطو فيما يبدو على نحو صائب .

ولكن سيكون سؤالاً مقلقاً إذا ما تساءلنا عما إذا كان بإمكان فن التصوير الحديث أن يسهم في المهمة التي يضطلع بها هذا النوع من التعرف الذاتي . إن التعرف – كما فهمه أرسطو – يفترض استمرار وجود تقليد مترابط يكون مفهوما بالنسبة للجميع ، ويمكن أن نلقى أنفسنا فيه . ولقد لعبت الأسطورة هذا الدور في الفكر اليوناني بتقديم مادة مشتركة للتمثيل الفني . ولقد كان التعرف على الأسطورة من خلال عاطفتي الشفقة والخوف ، هو ما عمق ألفتنا بالعالم وبأنفسنا معاً . وهذا التعرف على طبيعتنا التي نكون عليها ، والذي يحدث من خلال القصص المروِّعة المقدمة في المسرحيات اليونانية – قد مكّن له وأيده عالم التقليد اليوناني الديني في مجمله ، ومعبد آلهته الذي يمارس فيه الناس طقوس العبادة ، وحكاياته الأسطورية التي تربط الحاضر اليوناني بالماضي البطولي – الأسطوري . ما دلالة هذا الأمر بالنسبة لنا؟ إننا لا يمكن أن نغض الطرف عن أمر واقع ، وهو أن الفن المسيحي أيضاً قد افتقد قدرته على أن يتحدث كأسطورة منذ ما يربو على مائة وخمسين عاماً . فلم تكن ثورة فن التصوير الحديث ، وإنما خاتمة عصر الباروك – هي الطراز الأوروبي العظيم الأخير الذي أسدل ستار النهاية ، نهاية مجمل ذلك التقليد السائد من التمثل الخيالي التصويري داخل الفن الغربي ، بما يحمله ذلك التقليد من تراث إنساني ورسالة مسيحية . وبطبيعة الحال فإنه الصحيح القول بأن

المشاهد الحديث يتعرف أيضاً على موضوع هذا الفن ، طالما أنه لايزال واعياً بهذا التراث . فحتى في أكثر اللوحات حداثةً ، لايزال بمقدورنا أن نتعرف على شيء ما نفهمه - ولو أنه يكون بمثابة إيماءات متشذرة أكثر من كونه قصصاً كانت ذات يوم خصبة المعنى . وبهذا الاعتبار ، فإن المفهوم القديم للمحاكاة لا زال يبدو فيه شيء من الحقيقة . فحتى في تلك اللوحات الحديثة - التي تم بناؤها من عناصر ذات مغزى تنحّل إلى شيء ما لا يمكن التعرف عليه - لايزال بمقدورنا أن نستشعر أثراً باقياً من الألفة ، ونمارس فعلاً من أفعال التعرف على نحو تشذُّري .

ولكن هل يكون هذا كافياً ؟ ألا يمكن عندما نتأمل الأمر أن نرى أننا غير قادرين تماماً على فهم مثل هذه اللوحة ، طالما كنا ننظر إليها على أنها تصوير موضوعي خالص لشيء ما ؟ ما هى لغة فن التصوير الحديث ؟ إن اللغة التي تكتسب فيها الإيماءات فجأة دلالة لحظية لتغوص من جديد في الغموض ، هى بالتأكيد لغة غير مفهومة . ويبدو أننا في لغة هذه اللوحات نَلقَى رفضاً للمعنى أكثر مما نلقى تعبيراً عن المعنى . ومن ثم ، فإن مفهومي المحاكاة والتعرف يخذلاننا هنا ، ونجد أنفسنا في حيرة من أمرنا .

ولكن ربما يكون من الممكن أن نفهم المحاكاة - وما تجلبه لنا من معرفة - بمعنى أكثر عمومية . وفي سعينا هذا للعثور على مفتاح يفسر لنا الفن الحديث ، فإنني أود الآن أن أرتد إلى ما هو أبعد من أرسطو ، إلى فيثاغورث . وبالطبع فإنني لا أود الارتداد لفيثاغورث كشخصية تاريخية لكي أعيد بناء مذهبه الأصلي ؛ لأنه من العسير أن نجد هنا مجالا للبحث الفلسفي يحتمل مزيداً من الجدال . فأنا أود فحسب أن أزاوج بين مسألتين لانجد جدالاً حولهما على الإطلاق ، لتهديانا إلى الاتجاه الصحيح .

بدايةً يخبرنا أرسطو أن أفلاطون في مذهبه القائل بأن الأشياء تشارك في المثل - قد قدم لنا فحسب صيغة مختلفة لشيء ما قد علمه لنا فيثاغورث من قبل : أعني الفكرة القائلة بأن الأشياء تكون حقاً صوراً محاكية أو **محاكاة** [11] . والسياق يخبرنا ما الذي تعنيه المحاكاة هنا . وهذا الكلام عن المحاكاة ينشأ بوضوح من أن الكون نفسه ، وقبة السماء ، والانسجامات النغمية التي نسمعها - يمكن أن تكون جميعاً متمثلة على نحو مُعجز بواسطة نسب عددية ، وخاصة النسب التي تكون بين الأعداد الزوجية التي تقبل القسمة . وفي الآلة الموسيقية تكون الأطوال المختلفة للأوتار مرتبطة جميعاً بأساليب محددة ، وحتى أقل الناس من حيث الموهبة الموسيقية يمكن أن يدرك كيف تبدو هذه الدقة البالغة ممتلكة لقوة سحرية تقريباً . إذ يبدو الأمر حقاً كما لو كانت العلاقات الخالصة بين الفواصل الموسيقية قد رتبت نفسها من الائتلاف النغمي accord* الخاص بها ، وكما لو كانت النغمات في عملية ضبط الآلات تسعى جاهدة لبلوغ أتم وأكمل تحقق يمكن حدوثه حينما تتردد الفواصل الموسيقية الخالصة . ولقد علمنا أرسطو أن التحقق - لا المجاهدة - هو ما يؤسس المحاكاة . فالمحاكاة تُظهِر معجزة النظام الذي نسميه **الكون** ***kosmos*** . وفكرة المحاكاة هذه - فكرة التقليد والتعرف بواسطة التقليد - تبدو من الرحابة بحيث تساعدنا على فهم ظاهرة الفن الحديث بصورة فعالة .

ما هو ذلك الذي يُحاكي وفقاً لتعاليم المذهب الفيثاغوري ؟ إنها الأعداد والنسب القائمة بينها . ولكن ما هي الأعداد ؟ وما هي تلك النسب ؟ من الواضح أن ماهية **العدد** ليست شيئاً ما يمكن أن ندركه حسياً ، وإنما هي علاقة يمكن فقط أن نتصورها بعقولنا . وإنشاء الأعداد الخالصة من خلال ما

---

* الأكورد بوجه عام هو مركب هارموني أو ائتلاف نغمي ناتج عن سماع أو أداء صوتين أو أكثر في آن واحد وفقا لنسب معلومة تحددها قواعد التوافق والتنافر الصوتي . ولهذا يسمى أيضاً ضبط الآلة الموسيقية قبل العزف عليها بالأكورداج **accordage (tuning)** .

نسميه بالمحاكاة ، لا يعمل فحسب على إظهار النظام الموسيقي للنغمات في العالم المحسوس . وإنما هو - وفقاً لمذهب فيثاغورث - يفسر أيضاً النظام المعجز المرئي في السماء العليا ؛ حيث يتكرر هنا على الدوام نفس النمط ، بمنأى عن الحركة غير المنتظمة للكواكب التى يبدو أنها لا تكون علة الدورة الكاملة حول الأرض . ومع هاتين الخبرتين بالنظام - موسيقى النغمات ، وموسيقى الأجرام السماوية * - يكون هناك أيضاً نظام الروح . ونظام الروح هذا قد يكون أيضاً فكرة فيثاغورية أصيلة ؛ لأن الموسيقى كان لها دور في الممارسة التعبدية ، وكانت تساعد على تطهير الروح . وتعاليم فيثاغورث النظامية الخاصة بالطهارة ، ومذهب تناسخ الأرواح - هما أمران مرتبطان بوضوح . وهكذا ، فإن مفهوم المحاكاة في صورته الأولى يتضمن مجمل التجليات الثلاثة للنظام : نظام الكون ، ونظام الموسيقى ، ونظام الروح . فما هى الدلالة في أن تكون كل هذه الصور المختلفة من النظام مبنية على تقليد أو محاكاة العدد ؟ من الواضح أن هذا يرجع إلى أن الأعداد والعلاقات الخالصة بينها تؤسس نفس الطابع الذي يميز تجليات النظام هذه . وليس مرجع الأمر هنا أن كل هذه الأشياء تسعى إلى اكتساب طابع الدقة العددية ، وإنما مرجع الأمر ببساطة أن هناك نظاماً يكون ماثلاً فيها جميعاً . لأن هذا هو ما يقوم عليه كل نوع آخر من النظام . ومن هنا جعل أفلاطون الالتزام بالقواعد المرعية للنظام الموسيقي والحفاظ عليها مصونة - هو الأساس الذي يقوم عليه نظام الحياة الإنسانية في دولة المدينة [12] .

وأنا أود أن ألتقط هذه الفكرة وأتساءل : هل نحن في واقع الأمر نمر بخبرة النظام في كل نوع من الفن ، مهما كان هناك من تطرف في تجليات هذا النظام ؟ من المؤكد أن النظام الذي نستشعره في الفن الحديث لم يعد يحمل

* وليس أدل على ارتباط هاتين الخبرتين بالنظام من قول فيثاغورث نفسه : إن الكون عدد ونغم، أو - لنقل - إن العدد نفسه هو الشيء المشترك بين نظام الكون ونظام الموسيقى .

أى تشابه مع النظام النموذجي الذي كشفت عنه فيما مضى طبيعة وبنية الكون . فالنظام في الفن الحديث لا يعكس التفسير الأسطوري للخبرة الإنسانية ، ولا يعكس عالماً متجسداً في أشياء عزيزة علينا ومألوفة لدينا . فكل هذا في طريقه إلى الاختفاء من عالمنا . فالعالم الصناعي الحديث الذي نحيا فيه لم يُقصي فحسب الأشكال البارزة من الطقوس والعبادة إلى السطح الخارجي للحياة ، وإنما نجح أيضاً في تحطيم " الأشياء " بمعناها الأصيل . وأنا لا أود بإقرار هذه الحقيقة أن اتخذ نبرة إصدار الأحكام التي يتخذها شخص ما يقوم بدور مؤبِّن الزمن الماضى *laudator temporis acti* . فأنا أصف فحسب الواقع الذي نجد أنفسنا فيه ، والذي يجب أن نرتضيه ما لم نكن حمقى . ومع ذلك ، فإننا في ظل هذا الموقف لم يعد لدينا في الحقيقة أية صلة " بالأشياء " على الإطلاق . فكل شيء الآن هو سلعة يمكن شراؤها وقتما شئنا ؛ بالضبط لأنها يمكن إنتاجها وقتما شئنا ، أى يمكن شراؤها وإنتاجها إلى أن يتوقف إنتاج ذلك الطراز الخاص بها . وهذه هى طبيعة الإنتاج والاستهلاك اليوم . ولذلك ، فإنه من الملائم القول بأن " الأشياء " الوحيدة التي نعرفها هى الأشياء التي يتم إنتاجها بالجملة في المصانع ، ويتم تسويقها بالإعلان المكثف ، ويتم نبذها عندما تتضاءل قيمتها . إن هذه الأشياء لا تستطيع أن تساعدنا على أن نرى حقيقة الأشياء . فنحن لم نعد قادرين من خلالها على أن نستشعر حضور ذلك الذي لا يمكن استبداله من حيث جوهره * . وليس هناك شيء تاريخي يتعلق بها ، وليس فيها حياة . وهذا هو النحو الذي

* من الواضح هنا تأثر جادامر برؤية هيدجر الأساسية لمعنى أو لماهية الشيء ، أي لشيئية الشيء : فشيئة الشيء هى الأسلوب الذي به يتشيأ ، بمعنى أنها تكمن في أسلوبه الخاص في الوجود الذي لا يمكن استبداله ، فهى طابع فريد يكون ماثلاً وحاضراً في الشيء بكل كيانه وهويته : كالطابع الرنيني في الصوت ، والإصمات في الحجر ، والتلألأ في الألوان ... إلخ . والفهم الحق لماهية الأشياء هو فهم يحدث لدى الشخص الذي يحيا بقرب الأشياء في نوع من الألفة ، وهى حالة أصبحت مفتقدة في عالمنا التكنولوجي المعاصر الذي حجب عنا الأشياء ، وجلعنا لا نعرف الأشياء إلا باعتبارها سلعاً أو أدوات استهلاكية .
ولمزيد من التفصيل حول رؤية هيدجر ، انظر كتابنا : **الخبرة الجمالية ، دراسة في** =

يكون عليه العالم الحديث . فهل يمكن لأي شخص متعقِّل أن ينتظر من الفنون البصرية في يومنا هذا أن تمنحنا فرصة التعرف على الأشياء التي لم تعد حقيقية ، والتي لم نعد نلقاها من حولنا ، والتي لم تعد تعني شيئاً بالنسبة لنا ؛ كما لو كان هذا يمكن أن يعمق الألفة بعالمنا ؟ وعلى الرغم من ذلك ، فإن فني التصوير والنحت - طالما كانا لا يمثلان مجرد معنى هش للألفة - يمكن أن يبدعا أعمالاً غير قابلة للاستبدال وجوهرية ؛ وهناك الكثير مما يمكن أن نقوله عن فن المعمار أيضاً فيما يتعلق بهذا الأمر . إن كل عمل فني يظل يشبه شيئاً ما على نحو ما كان ذات يوم ، طالما أن وجوده يضيء النظام ككل ويكون شاهداً عليه . وربما لا يكون هذا النظام من ذلك النوع الذي نستطيع أن نجعله منسجماً مع تصوراتنا عن النظام ، وإنما من ذلك النوع الذي وحَّد ذات يوم الأشياء المألوفة المنتمية لعالم مألوف . وعلى الرغم من ذلك ، فإن هناك في كل عمل فني شهادة جديدة وقوية على طاقة روحية تولد النظام .

ولذلك ، فإنه مما يخرج عن سياق تأملاتنا هنا أن نتساءل آخر الأمر عما إذا كان المصوِّر أو النحات يمارس عمله بهدف إنتاج فن موضوعي أو لاموضوعي . فالأمر الوحيد الذي له صلة بتأملاتنا هنا هو التساؤل عما إذا كنا نَلقى طاقة روحية وتنظيمية في العمل ، أو كان العمل يذكرنا فحسب بملمح ثقافي ما أو بخصوصيات هذا أو ذاك الفنان المعين . لأن هذا هو مايضع القيمة الفنية للعمل موضع المساءلة . ولكن الفن يكون حاضراً متى ينجح في إعلاء ما يكونه أو يمثله من حيث هو تشكيل جديد ، عالم جديد خاص به في صورة مصغرة ، نظام جديد من الوحدة داخل التوتر . وهذا يمكن أن يحدث

= **فلسفة الجمال الظاهراتية** ، الباب الثاني ، الفصل الأول ، ص 87 ـ 98 .

ولمزيد من التفصيل حول رؤية جادامر انظر :

Gadamer, " The Nature of Things and the Language of Things" , in *Philosphical Hermeneutics.*

سواء كان العمل يقدم لنا مضموناً ثقافياً معيناً وملامح مألوفة للعالم من حولنا ، أو كنا نلقى في العمل التآلفات الهارمونية الفيثاغورية الخاصة بالشكل واللون ، التي وإن كانت صامتة ، فإنها مع ذلك تكون مألوفة بعمق . وبناءً على ذلك ، فإذا كان لي أن أقترح مقولة جمالية شاملة يمكن أن تتضمن تلك المقولات المذكورة في مستهل تأملاتنا - أعني مقولات التعبير والتقليد والرمز - فإنني عندئذ سأتبنى مفهوم المحاكاة بمعناه الأكثر أصالة الذي تكون فيه المحاكاة تمثيلاً للنظام . والمحاكاة في شهادتها على النظام تبدو الآن مشروعة مثلما كانت آنذاك ، طالما أن كل عمل فني - حتى في عالم الإنتاج بالجملة النمطي الذي نحيا فيه - لا يزال يشهد على الطاقة التنظيمية الروحية التي تجعل حياتنا على ما هي عليه . فالعمل الفني يمدنا بمثال متقن على ذلك الطابع العام المميز للوجود الإنساني - على تلك العملية المستمرة أبداً في بناء عالم ما . ففي غمار العالم الذي يتحلل فيه كل شيء مألوف ، يكون العمل الفني ماثلاً بوصفه تعهداً بالنظام . ولعل قدرتنا على المحافظة والمدافعة - تلك القدرة التي تدعم الثقافة الإنسانية - تكمن بدورها في أننا يجب دائماً أن ننظم من جديد ذلك الذي يهدد بالتحلل من أمامنا . وهذا هو ما يُظهره النشاط الإنتاجي للفنان وخبرتنا الخاصة بالفن على نحو نموذجي .

6

عن مساهمة الشعر في البحث عن الحقيقة

إن هذا العنوان الكلاسيكي الذي اخترناه للتأملات التالية مستمد من جيته ، ومن المؤكد أن العلاقة بين مفهومي " الشعر والحقيقة " في حالة العنوان الذي اتخذه جيته [لسيرته الذاتية] ليست على الإطلاق علاقة تضاد ، وإنما علاقة تداخل تبادلي . فعندما وهب جيته هذا العنوان لسيرته الذاتية ، فإنه كان يشير بوضوح إلى الدور الإيجابي الذي تلعبه الذاكرة الشعرية في مجال الحقيقة ذاتها ، وليس فحسب إلى الحرية الشعرية التي منحها لنفسه في رواية قصة حياته [1] . ومن الصادق يقيناً أن دعوى الشعر بأحقيته في الحقيقة لم تلق في مواجهتها تحدياً على الإطلاق خلال تلك الفترات الثقافية الأقدم عهداً ، وخاصة فترات الشعر الملحمي . فها هو ذا هيرودت Herod-otus يخبرنا بأن هوميروس وهزيود قد منحا اليونان آلهتهم : فحتى الأديب الذي وقف على عتبة عصر التنوير اليوناني ، كان لايزال من البديهي بالنسبة له القول بأن الشعر القديم لدى اليونان قد جسَّد حقيقة المعرفة الدينية [2] . أم أن ملاحظة هيرودت هذه تضمر في الأصل ارتياباً منذ البداية ؟ على أية حال ، فإن مهمة الشعر في التعليم - كما هي في الإمتاع - قد حافظت على مشروعيتها المطلقة في الإستطيقا الكلاسيكية ، ولازالت مشروعة بالنسبة للتفكير العلمي الحديث - على الأقل في صورة فيها قدر أكبر من الانعكاسية واللامباشرة ، حيث إننا لم نعد نبدي نفس الاستعداد التلقائي في تعلم ذلك الذي كان يُعد طابعاً مميزاً للأزمنة الأقدم عهداً .

وإنه ليبدو لي أمر لا جدال فيه أن اللغة الشعرية تتمتع بصلة خاصة فريدة بالحقيقة . وهذا الأمر يتبدى أولاً في أن اللغة الشعرية **poetic language** لا تتطابق على نحو متساو في كل زمان مع أي مضمون مهما كان ، ويتبدى ثانياً في أنه عندما يُوهب هذا المضمون صورة شعرية ، فإنه يكتسب بذلك شرعية معينة . ففن اللغة هو ذلك الفن الذي لا يحسم أيضاً دعواه بأحقيته في الحقيقة . ومن المؤكد أن الاعتراض الأفلاطوني القديم والساذج على أهلية الشعر والشعراء للثقة - [على أساس أن] " الشعراء غالباً ما يكذبون " - هو اعتراض يقف على تضاد مع الاعتقاد في مصداقية الفن ، ويبدو أنه يتناقض مع دعوى الفن بأحقيته في الحقيقة . ومع ذلك ، فإن هذه الدعوى لن يتم إسكاتها . فالواقع أن هذا الاعتراض نفسه يثبت بداهة الدعوى ؛ لأن الكذّاب يريد أن يكون محل تصديق . والشاعر يقيم دعواه على أساس من فنه - فن اللغة .

إن ما يصدق على اللغة بوجه عام ، وما يؤسس عملية الاتصال اللغوي - سوف يصدق بالتأكيد على تلك الحالة الخاصة من اللغة التي نسميها الشعر . ومع ذلك ، فإنني أود أن انظر إلى الأمر من الوجهة الأخرى المقابلة وأؤكد أن الشعر هو لغة في أسمى صورة . ولكي يولد هذا الأمر قناعة لدينا ، فإنه من الضروري بطبيعة الحال أن نؤكد على بُعد اللغة على نحو ما نستخدمها في دنيا الحياة اليومية ، بدلاً من التأكيد على بُعد اللغة على نحو ما نستخدمها لمجرد تبادل المعلومات . فالطريقة الوحيدة التي ندرك فيها إمكانية التحدث مع بعضنا بعضاً ، هي أن يكون لدينا شيء ما لنقوله لبعضنا بعضاً . وهذه عملية متميزة مقارنةً بكل تلك الطرق الأخرى التي يحدث فيها توصيل للمعلومات فحسب - وهو ما يمكن أن يحدث بالمثل في حالة استخدام العلامات . فإذا ما كان لشخص ما أن يقول شيئاً ما لشخص ما آخر ، فإنه

لايكفي القول بأنه ينبغي أن يكون هناك متلق ليستقبل المعلومات . لأنه إضافةً إلى ذلك يجب أن يكون هناك استعداد لدينا بحيث نتيح لشيء ما أن يُقال لنا ، فبهذه الطريقة وحدها تصبح الكلمة رابطة كما لو كانت تربط موجوداً بشرياً بموجود بشري آخر . وهذا يحدث وقتما نتحدث إلى شخص آخر وننهمك بحق في حوار أصيل مع آخر .

فما الذي يكون مفترضاً حقاً عندما نتيح لشيء ما أن يُقَال لنا ؟ من الواضح أن الشرط الأوَّلي لهذا هو أننا لا نعرف كل شيء مسبقاً ، وأن ما نظن أننا نعرفه يكون قابلاً لأن يوضع موضع تساؤل . والحقيقة أن إمكانية الحوار ذاتها تقوم على تفاعل السؤال والجواب . وهذا هو ما أسميه الطابع الهِرمنوطيقي للحديث : فنحن عندما نتحدث مع شخص آخر ، فإننا لاننقل حقائق معروفة جيداً لنا بقدر ما نُدخِل مطامحنا ومعرفتنا في أفق أكثر رحابة وخصوبة من خلال الحوار مع الآخر . فكل عبارة يتم فهمها أو تكون قابلة للتعقل تجد نفسها قد استُدرِجت إلى دينامية التساؤل الخاص بالمرء ، حتى إنها يتم فهمها باعتبارها إجابة مستحَثَّة . فالتحدث يعني التحدث مع شخص آخر : فأن يلفت انتباهنا شيء ما يُقال أو أن نُخفق في أن نسمع مايُقال ، هما خبرتان أصيلتان باللغة .

ومع ذلك ، فإن هناك خبرة أخرى باللغة لها طابعها الخاص بها ، وهى خبرة الشعر. وهنا يكون الموقف الهرمنوطيقي من نوع مختلف تماماً . فالشخص الذي يود أن يفهم قصيدة ما يتوجه قاصداً فقط القصيدة ذاتها . فنحن لن نبدأ حتى في الاقتراب من القصيدة إذا ما حاولنا أن نتجاوزها بأن نسأل عن المؤلف وما يقصده بها . إننا جميعاً نعرف من خلال خبرتنا الخاصة ذلك الاختلاف الأساسي الذي يوجد بين قصيدة أصيلة وتلك الأشكال من الاتصال الشعري التي تكون - على سبيل المثال - مقصودة بتدبر بصورة أو بأخرى ،

وهى الأشكال من الأشعار التي يحب الشباب تأليفها . فعندما يكتب شخص ما قصيدة حب من هذا النوع ، فإنه يكون هناك بالتأكيد وفرة من الصدق والطاقة الانفعالية الدافعية ماثلة في القصيدة ، ومثل هذه الأبيات يتم فهمها على أفضل نحو من خلال الدافعية التي تكمن وراءها . وفي مقابل ذلك ، فإن أى قصيدة جديرة بهذا الاسم حقا تكون مختلفة تماماً عن كل صورة الحديث المستحث دافعياً . فنحن عندما نقرأ قصيدة ، فإنه لا يحدث لنا أبداً أن نسأل عن الشخص الذي يريد أن يقول شيئاً ما لنا أو لماذا يقول لنا ما يقوله . فنحن هنا نكون موجهين كليةً نحوالكلمة على نحو ما تكون ماثلة في القصيدة . فنحن هنا لسنا مستقبلين لشكل ما من الاتصال قد يصلنا من هذا الشخص أو ذاك . فالقصيدة لاتكون ماثلة أمامنا كشيء يوظفه شخص ما ليخبرنا بشيء ما . إنها تكون ماثلة هناك بشكل مستقل عن كل من القاريء والشاعر على السواء . فالكلمة هنا تبقى مكتملة بذاتها بمنأى عن أية عملية قصدية .

ودعنا نتساءل : بأى معنى يمكن أن تكون هناك حقيقة في مثل هذه الكلمة ؟ من الواضح أنه من طبيعة الكلمة الشعرية أن تكون فريدة وغير قابلة للاستبدال . فإذا لم يكن هذا هو الانطباع الذي تحدثه فينا القصيدة ، وبدا لنا أن الكلمات قد اختيرت بطريقة تعسفية ، فإننا عندئذ نحكم بإخفاق القصيدة . إلا أن الشيء الجدير بالاعتبار حقاً هو أن العمل الذي يكون مقنعاً كإنجاز شعري ، هو العمل الذي يقنعنا أيضاً بما يقوله . وإنه لمن قبيل الخبرة الشمولية أن نلاحظ أنه ليس كل شيء يمكن التعبير عنه بأسلوب شعري في كل عصر . فالشعر الملحمي **epic poetry** – على سبيل المثال – له تقليد عظيم يمتد ماراً بهوميروس وفيرچيل **Virgil** ودانتي **Dante** وميلتون **Mil-ton** ليبلغ تحققه " البورجوازي " في ملحمة جيته هرمان ودوروثيا ***Her-man and Dorothea*** . ولكن الملحمة لم تعد إمكانية أصيلة بالنسبة للغة

الشعرية . وبالمثل، فإن المرء يمكن أن يتساءل إذا ما كانت الدراما يمكن أن توجد في كل فترة ، أو إذا لم يكن من الطابع المميز لفترات معينة أن تسود أنواع خاصة من الشعر ، بينما تُستبعد أنواع أخرى باعتبارها مستحيلة . فنحن نجد – على سبيل المثال – أن ألف وخمسمائة عاماً من التاريخ المسيحي لم تنتج دراما حقيقية [3] . والسؤال الذي يفرض نفسه علينا هو : ما الذي يمكن أن تعلمه من كون أن أشكالاً معينة من التعبير تكون ممكنة ، في حين أن أشكالاً أخرى لا تكون كذلك ؟ ما هو نوع " الحقيقة " المتضمنة هنا ؟

ما الذي تعنيه " الحقيقة " هنا ؟ إن هناك قاعدة قديمة تقول بأننا إذا لم نستطع أن نحدد سؤالنا بدقة ، فإننا ينبغي أن نعيد صياغته في صورة منفية . وهكذا ، فإنني سوف أضع السؤال على النحو التالي : ما الذي يعنيه قولنا بأن أشكالاً معينة من اللغة الشعرية لم تعد " حقيقة " ؟ ما معنى " الحقيقة " هنا ؟ لقد كان " للحقيقة " من قبل معنى مزدوج في الفلسفة اليونانية المبكرة . والتعبير آليثيا ***aletheia*** على نحو ما كان يُستخدم في اللغة الحية لدى اليونان ، يمكن ترجمته على أفضل نحو باعتباره " انفتاحاً " **openness** . لأن هذا التعبير كان مرتبطاً دائماً بالكلمات المتعلقة بفعل الحديث . فأن يصبح المرء منفتحاً هو أمر يعني أن يقول المرء ما يعنيه . فاللغة في الأصل – خاصة في الاستخدام المألوف للعبارة اللغوية – ليست هي بالوسيلة التي مُنحت لنا لنخفي أفكارنا . وإذن فالحقيقة بهذا المعنى الأوَّلي هي أن نقول الحقيقة ، أي أن نقول ما نعنيه . ويُضاف إلى هذا – خاصة في الاستخدام الفلسفي – معنى آخر لأن " يقول " **شيء ما** " ما يعنيه " ، وهو :

* كلمة آليثيا أو الحقيقة عند اليونان كانت تعني – كما سبق أن نوهنا لذلك – اللاتحجب **un-concealment** والانفتاح **openness** ، أي التكشف لماهية شيء ما من طوايا التحجب . وبالتالي فإنها لاتشير إلى المعنى المألوف الذي نفهمه من كلمة الحقيقة عندما يأتي شيء ما مطابقاً للواقع . لقد استمد هيدجر هذا المعنى الأوَّلي للحقيقة من اليونان ، وخاصة من هراقليطس .

أن أي شيء يُظهر ذاته من حيث طبيعته التي يكون عليها ، إنمايكون بذلك شيئاً حقيقياً . وهكذا ، فإننا عندما نقول " ذهب حقيقي " على سبيل المثال ، فنحن لا نعني فحسب أنه يلمع كالذهب ، وإنما نعني أنه يكون بالفعل ذهباً . ونحن يمكن أن نقول بدلاً من ذلك أنه ذهب " حقيقي " أو alethes على نحو ما يقول اليونان . والواقع أن استخدامنا الخاص للغة يناظر هذا - ربما على نحو أوضح - عندما نقول إن شخصاً ما يكون " صديقاً حقيقياً " . فنحن نعني بذلك أن شخصاً ما قد برهن على كونه صديقاً وليس مجرد شخص قد أشعرنا بالتآزر والتعاطف الودود . فلقد ظهر لنا أن هذا الشخص يعد صديقاً حقيقياً . فهو الآن " غير متحجب " unconcealed ، على نحو ما يصفه هيدجر [4] . وهذا هو المعنى الذي اتساءل به عن الحقيقة في الشعر .

ما الذي يحدث للغة عندما تصبح لغةً للشعر ؟ ومثلما هو الحال بالنسبة للشخص الذي برهن على أنه صديق ، فإننا يجب أن نتساءل عن طبيعة ذلك الذي يتكشف هنا . ويمكن أن نصوغ هذه المسألة أيضاً على هذا النحو: عندما نقول إن هذا " صديق حقيقي " ، فإننا نعني أن الكلمة هنا تتوافق مع مفهومها . فهذا الإنسان يناظر بالفعل مفهوم الصديق . وهذا هو بالضبط المعنى الذي اتساءل به الآن عن حقيقة الكلمة الشعرية . كيف تناظر بالفعل مفهوم الكلمة ؟

إننا عندما نسأل هذا السؤال ، فإننا نكون بعيدين تماماً عن ذلك النوع من السؤال الذي تطرحه نظرية المعلومات والاتصال . حقا إنه لمن الصادق أيضاً أن الكلمة الشعرية قادرة على أن تكوْن نصاً ، أي تكون مكتوبة ؛ ولكنها بوصفها شيئاً ما مكتوباً تكوْن كلمة بمعنى خاص : أعني كلمة **تبقى مكتوبة** *That stands written* . وأنا استخدم هذا التعبير اللوثري لأنه يفيد في توضيح شيء ما [5] . فما الذي يعنيه القول بأن شيئاً ما يبقى مكتوباً ؟ من

الواضح أن هذا القول لا يشير ببساطة إلى أن هذا الشيء يتم وضعه على ذلك النحو الذي يمكن معه إدراكه مراراً وتكراراً ؛ حيث إن هذا يصدق أيضاً على كل الأساليب الممكنة التي بها نضع شيئاً ما في صورة مكتوبة . فهذا هو الأسلوب الذي به يتم تدوين شيء ما في المذكرات التي أضعها أمامي عندما أحاضر . ولكننا لن نقول عن هذه المذكرات إنها " كلمة [...] تبقى مكتوبة ". ولِمَ لا ؟ من الواضح أن ما يكون مكتوباً في المذكرات يكون هناك ليشير فحسب إلى فكرة أريد أن أبسُطها لأولئك الذين يستمعون إليَّ . والقيمة العملية لهذه المذكرات تكون على وجه الحصر في تبعيتها للفكرة التي تكمن وراءها . فهي لا تنتمي إلى " الأدب " . وفي مقابل ذلك ، فإن القصيدة ليست بمثابة مذكرة تذكِّرنا بعرض أصلي لفكرة ما ، ولا تكون مجرد أداة في خدمة عروض تالية . فهي تكون على العكس من ذلك تماماً ، لدرجة أن النص هنا يتمتع بحقيقة أكبر مما يمكن أن يدعيه أى تحقق ممكن له . وسواء كان الشاعر نفسه يقرأ أعماله بصوت مسموع ، أو كان يقرؤها شخص ما آخر، فإننا نعرف جميعاً أن الكلمة المنطوقة تقصر عن بلوغ القصيدة من حيث إن القصيدة هى ما نقصده بالفعل ، وهى الأساس الذي تُقاس عليه كل إدراكات لها . فكيف تكون الكلمة قادرة على أن تبقى لأجل ذاتها على هذا النحو ؟

على أن الكلمة الشعرية ليست هى فحسب ما يكون " مستقلاً بذاته " ، بمعنى أننا نُخضع أنفسنا لها ونكثف كل جهودنا نحوها " باعتبارها نصاً " . فأنا اعتقد أن هناك نوعين آخرين من النصوص من هذا القبيل . ومن الواضح أن النص الديني هو أحد هذين النوعين . فما هو معنى الصيغة التفسيرية اللوثرية التي ذكرناها من قبل ، وهى : " إنها تبقى مكتوبة " ؟ إن هذا التوصيف غالباً ما ينطبق – في استخدام لوثر – على نوع خاص من الكلام الذي أود أن أسميه" عهداً " (*Zusage*) "pledge" . ونحن يمكن أن نطالب

دائماً بشيء ما قد تم التعهد به - كما في حالة الوعد الذي التزم به شخص ما إزاءنا . فعندما يقدم شخص ما وعداً ، فإنه عندئذ يتعهد بشيء ما . فأنا استطيع أنا طالب بما يُقال ، واستند إليه . إنه أكثر من عملية اتصال : إنه كلمة رابطة تفترض مصداقية تبادلية . فليس في مقدوري بمفردي أن أعد بشيء ما . فإن هذ يتوقف أيضاً على الآخر الذي يقبل وعدي ، وعندئذ فقط يمكن أن يصبح وعدي وعداً بحق . وعلى سبيل المثال ، يمكننا أن نتخيل موقفاً يَعِد فيه رجل ما زوجته بأنه لن يحتسي أبداً من الخمر مرة أخرى إلا بالقدر الذي يحتاجه منها ليشبع رغبته فيها ، وربما كانت زوجته على علم منذ زمن بأنه لن يكون قادراً أبداً على أن يفي بوعده . ولهذا السبب ؛ فإنها لا تقبل هذا الوعد ، وتقول لزوجها إنها لا تستطيع أن تصدقه . هذه العلاقة التبادلية بين القول والاستجابة تنتمي إلى ماهية العهد . وهذا هو المعنى الذي تكون به نصوص الدين الموحى بها شكلاً من أشكال العهد ؛ حيث إنها لا تكتسب طابع الخطاب إلا بقدرما تكون موضع تسليم من جانب الشخص المؤمن .

وفيما يبدو لي أن النص القانوني يعد شكلاً آخر مميز من النصوص ، يمكن أن نجده في الدولة الحديثة . فالقانون يكون بمعنى ما رابطاً بفضل كونه مدوناً، ويكون له طابع خاص قائم بذاته . وأنا أود أن أسمي هذا النوع من القول " **بالإعلان** " (*Ansage* proclamation . فالنص القانوني - كما نعلم - يصبح مشروعاً فقط بواسطة الإعلان ، والقانون يجب أن يكون منشوراً . وخاصية الإعلان هذه - التي بها تكتسب الكلمة وجودها من خلال تقريرها، والتي بدونها لا يمكن أن تكتسبه - هي أول ما يؤسس الشرعية القانونية للقانون . وهكذا - على سبيل المثال - فقد كانت نكبة قانونية مفجعة تلك التي حدثت سنة 1933 عندما تم تمرير قانون بأثر رجعي في قضية لوبي **Lubbe** المأساوية . فنحن جميعاً نشعر بشكل تلقائي بأن مثل

هذا القانون الذي يكون ساري المفعول بأثر رجعي - هو أمر يتناقص مع المعنى الحقيقي للتشريع باعتباره شيئاً ما يبقى مكتوباً . وبهذا المعنى فإن نشر القانون هو أمر ينتمي إلى ماهية الدولة الدستورية .

وهذان الشكلان من القول - العهد والإعلان - ينبغي توظيفهما كستار خلفي لمناقشتنا للنص الشعري الذي أود - بالتناظر - أن أسميه **بالبيان** (*Aussage*) statement . والمقطع الأول من الكلمة الألمانية Aussage [التي تعني حرفياً " الإفصاح " outsaying - المحرر] يعبر عن ادعاء بتحقق الاكتمال . فمثل هذا البيان يعبر بشكل تام عما تكون عليه الأحداث المعطاة . فالبيان الذي نقدمه أمام محكمة - على سبيل المثال - يكون له هذا الطابع بالضبط ؛ حيث إننا نكون مطالبين بوصفنا شهوداً بالإخبار عن الحقيقة كاملة ، أي عن كل شيء نعرفه دون إضافة أو حذف . وهذا ما يُعرف في السياق القانوني بالإدلاء بالقول . وسوف أغض الطرف هنا عن الكيفية التي يكون بها دور الشاهد أمام محكمة ما دوراً له طابع إشكالي على أساس هرمنوطيقي آخر . فأنا أريد فقط أن ألفت الانتباه للطابع الكلي المكتمل لمثل هذا البيان . لأنه ها هنا يمكن التماس صلة هذا البيان **بالقول الشعري** (*Sage*) poetic saying . إنه قول يقول بشكل كامل تماماً ذلك الكلام الذي لا نحتاج أن نضيف إليه أى شيء وراء مايُقال كي نقبله من حيث تحققه كلغة . فكلمة الشاعر تكون مستقلة ذاتياً ، بمعنى أنها تكون تحققاً ذاتياً . وبذلك فإن الكلمة الشعرية تكون بياناً ، من حيث إنها تشهد على ذاتها ولا تسمح لأى شيء أن يحاول التحقق منها . وفي حالات أخرى - في محكمة قضائية على سبيل المثال - فإننا قد نرغب في أن نفحص بياناً ما ، لنحدد إذا ما كان الشاهد أو المتهم أو أى شخص ما آخر يقول الحقيقة . ومن الواضح أن الأمر ليس على هذا النحو في حالة الكلمة الشعرية . فالسؤال الذي ينبغي أن يشغلنا هنا هو : كيف يمكن أن يكون هناك قول سيكون موقفنا إزاء ه بلا معنى

وخاطئاً خطأً فاحشاً ، إذا ما حاولنا أن نبحث عن تحقق آخر له علاوة على كونه قد قيل ؟

إننى لا أريد أن أقول شيئاً عن الاستخدام الدينى للكلمة أو ما قد يكون هنالك من تشابهات مع خبرة الصلاة ؛ لأن هذا يتجاوز مجال اختصاصي . ولكن من الواضح تماماً إننا نجد تشابهاً هنا ، حتى وإن كان يقوم على أساس مختلف تماماً . فالحديث عن الحقيقة في الشعر هو تساؤل عن الكيفية التي بها تتحقق الكلمة الشعرية على وجه التحديد من خلال رفض أى نوع من التحقق الخارجي . ولتختر بطريقة عشوائية مثالاً أدبياً – وليكن **الأخوة كرامازوف** لدوستويفسكي . إن السلم الذي تدهور عليه زمردياكوف يلعب دوراً رئيسياً في الرواية [6] . إن كل فرد قرأ الرواية سوف يتذكر هذا المشهد ، وسوف " يعرف " على وجه الدقة كيف تبدو هيئة السلم . حقا إنه لا أحد منا تكون لديه على وجه الدقة نفس الصورة المتخيلة للسلم ، ومع ذلك فإننا جميعاً نعتقد أننا نراه بجلاء . وسوف يكون من العبث أن نسأل عن الهيئة التي بدا عليها بالفعل السلم الذي " قصد " دوستويفسكي تصويره . فالأديب هنا – من خلال الأسلوب الذي به يروي قصته ، وعن طريق معالجته للغة – ينجح في إثارة خيال كل قاريء ليشيد صورة متخيلة ، حتى إنه ليظن أنه يرى على وجه الدقة كيف ينعطف السلم إلى اليمين ، ويهبط درجتين أثنتين ، ليتوارى بعد ذلك فى الظلام عند أدناه . فإذا ما قال شخص ما آخر إنه ينعطف إلي اليسار ، ويهبط ست درجات ، ليلفه بعد ذلك الظلام ، فإنه بالتأكيد يكون محقاً بنفس القدر . فدوستويفسكي بعدم وصفه للمشهد بأية تفصيلات أخرى أكثر مما قدمه ؛ فإنه بذلك يحفزنا لكى ننشيء صورة للسلم فى خيالنا . ونحن من خلال هذا المثال يمكن أن نرى كيف يدبر الشاعر لكي يستحضر تحققاً ذاتياً للغة . ولكن كيف يفعل الشاعر ذلك ، وماهى الوسيلة التي يستخدمها ؟

وأنا أود فقط أن أقحم ملحوظة صغيرة هنا . فمن الواضح في لغة الشعر أن بُعدي الصوت والمعنى يكونانِ مجدولين معاً بطريقة لا تقبل الانفصام . وهذا التلاحم يمكن أن يوجد بدرجة أكبر أو أقل ، ولكن في أشكال معينة من الفن اللغوي يصل هذا التلاحم إلى حد الذروة بحيث يصبح هذين البعدين غير قابلين للإنحلال على الإطلاق . ويدور بخاطري هنا الشعر الغنائي ، حيث نواجه هنا حالة استثنائية من عدم القابلية للترجمة . فأى ترجمة لأى قصيدة غنائية لا يمكنها أبداً أن تنقل لنا العمل الأصلي . فأقصى ما يمكن أن نأمل فيه هنا هو أن يتلاقى شاعر مع شاعر آخر ويضع عملاً شعرياً جديداً - كما لو كان يضعه - موضع العمل الأصلي من خلال إبداع نظير مكافيء بوسائط مادية خاصة بلغة مختلفة . وهناك بالطبع مستويات من عدم القابلية للترجمة . فالرواية تكون بالتأكيد قابلة للترجمة ، ونحن يجب أن نتساءل عن سبب ذلك ، لماذا نكون قادرين على أن نرى سلم دوستويفسكي أمامنا بجلاء تام ، حتى إنني أستطيع غالباً أن أتجادل مع شخص ما حول الاتجاه الذي ينعطف نحوه السلم ، على الرغم من أنني لا أعرف شيئاً من اللغة الروسية . كيف تحقق اللغة هذا ؟ من الواضح في هذه الحالة أن العلاقة بين الصوت والمعنى يتجه ثقلها بصورة أكبر نحو جانب المعنى . ومع ذلك ، فإن اللغة تكون شعرية بمعنى أنها لا يتم تحققها بواسطة أى شيء وراء ذاتها ، أى لا يتم تحققها بواسطة أى تأييد قد نبحث عنه عن طريق التحقق من الوقائع أو من خلال خبرة إضافية . إنها تحقق ذاتها . والتحقق الذاتي يعني أنها لا تُحيلنا إلى شيء أبعد منها . وهكذا ، فإن اللغة الشعرية تبرز بوصفها التحقق الأسمى لذلك **الإظهار** (***deloun*** **revealing**) الذي هو بمثابة الإنجاز العظيم لكل كلام [7] . ولهذا السبب ؛ فإنه يبدو لي أن أية نظرية جمالية تفسر الكلمة الشعرية ببساطة على أنها مركب من لحظات انفعالية

ودلالية زائد على لغة الحياة اليومية ، إنما هى نظرية مضللة تماماً . وقد يكون الأمر على هذا النحو ، ومع ذلك فإنه ليس بسبب هذا تصبح الكلمة كلمة شعرية ؛ وإنما هى تصبح شعرية لأن الكلمة تكتسب قدرة " التحقق " . وهكذا فإن حتى ملاحظة هوسرل الفطنة بأن الرد الماهوي **eidetic reduction** يتحقق تلقائياً في مجال الإستطيقي ، طالما أنه يتم هنا تعليق " وضع " أو عملية وضع التحقق الواقعي - هى ملاحظة تمثل فقط نصف الحقيقة . فهوسرل يتحدث هنا عن " التعديل التحييدي **"neutrality modification** * [(8)] .

فإذا ما أشرت الآن إلى النافذة وقلت : " انظر إلى هذا المنزل القائم هناك " . فإن أى شخص يتبع توجيهاتي سوف يرى المنزل قائماً هناك باعتباره تحققاً لما قلته ، وهو يستطيع أن يرى ذلك ببساطة عن طريق النظر في الاتجاه الصحيح .

---

* من المعروف أن هوسرل هو أول من لاحظ نوعاً من القرابة أو التشابه بين الرؤية الفنية أو الإدراك الجمالي من جهة ، والرؤية الفينومينولوجية التي تستند إلى الرد الماهوي من جهة أخرى. والرد الماهوي كإجراء فينومينولوجي يعني أولاً تعليق الحكم على معتقداتنا **suspen-sion of beliefs** عن الوجود الواقعي للأشياء أو الأشياء كما تبدو لنا في مظهرها الواقعي (وهذه هى الخطوة السلبية في عملية الرد) ، بهدف الانتقال من واقعة الوجود إلى الماهية ، أى بهدف الوصول إلى الطابع المميز للظاهرة كما تبدو للوعي من خلال إجراء الأفعال التحييدية التي يتم من خلالها تحييد المظهر الواقعي للموضوع (وهذه هى الخطوة الإيجابية في عملية الرد) . فلقد رأى هوسرل أن الإدراك أو الاتجاه الجمالي يمدنا بمثال جيد على إجراء الأفعال التعديلية التحييدية للإدراك الحسي العادي : ففي حالة الإدراك الحسي العادي يكون الوعي متجهاً نحو موضوع واقعي ، وتكون الموضوعات القصدية المناظرة لأفعال الإدراك الحسي بمثابة حشد من المظاهر التي يظهر من خلالها الموضوع الواقعي لأفعال الإدراك الحسي ، وهذا يعني - باختصار - أن الإدراك الحسي يضع موضوعه بوصفه واقعياً . أما في حالة الإدراك الجمالي - للوحة على سبيل المثال - فإن تعديلاً ما يطرأ على الإدراك الحسي العادي ، حيث إن الإدراك الجمالي لا يصبح متجهاً نحو موضوع واقعي ؛ وبالتالي لا يصبح الموضوع القصدي هو مظهر الموضوع الواقعي ، فالموضوع القصدي هنا يكون محايداً من جهة الواقع أو اللاواقع ، فهو يكون مرتبطاً فحسب بأفعال الإدراك الجمالي التي تضعه بوصفه موضوعاً محايداً وليس بوصفه تحققاً واقعياً. انظر :

Husserl, ***Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*** **, trans. by W. R. Boyce Gibson (London : Allen and Unwin, 1931), p. 311**

انظر أيضا تفصيل ذلك في كتابنا : **الخبرة الجمالية** ... ، ص 58 - 60 .

وفي مقابل ذلك ، فإذا ما وصف شاعر بكلماته الخاصة منزلاً ما أو أثار فكرة [متخيلة] لمنزل ما ، فإننا لا ننظر تجاه أي منزل محدد ، وإنما كل منا ينشيء صورته المتخيلة الخاصة عن المنزل على نحو ما يكون ماثلاً هناك بالنسبة له باعتباره " المنزل " * . وهناك رد ماهوي يمارس فعله هنا في كل هذا ، طالما أن المنزل يكون منزلاً كلياً يعطي من خلال كلمات الشاعر باعتباره " تحققا قصديا" تلقائياً "a spontaneous "intentional fulfillment فالكلمة تكون حقيقية بمعنى أنها تكشف ، أى تنتج هذا التحقق الذاتي . فالكلمة الشعرية تعلق ما هو وضعي وما تم وضعه مما يُنظر إليه على أنه قد يفيد في التحقق مما إذا كان البيان الذي نقدمه يناظر ما يقع هناك خارجه .

ومع ذلك ، فإنه سيكون أمراً مضللاً أن نظن أن هذا يمثل وعياً بالواقع قد أُنهكت قواه ، أو يمثل إضعافاً لقدرة الوعي على وضع موضوعه the posit-ing power of consiousness . بل العكس هو الصحيح . فالتحقق الذي يحدث بواسطة الكلمة يستبعد أية مقارنة مع أى شيء آخر يمكن أن يكون ماثلاً هناك ويرفع ما يُقال فوق تحددية ما يُسمى " بالواقع " . ومما لا يقبل الجدل حقاً أننا لا نتجاوز بنظرنا الكلمة إلى العالم بحثاً عن التأييد . فنحن – على العكس من ذلك – ننشيء عالم القصيدة من داخل القصيدة ذاتها . فكيف يمكن للكلمة الشعرية أن تحفِّز هذا الرفض الصريح للبحث عن تحقق لمايُقال ؟ إن هذا واضح تماماً في حالة هيلدرلن الذي أعلن عودة الآلهة . فأي شخص يعتقد جدياً أنه ينبغي أن ينتظر عودة آلهة اليونان لأنها وعدت

---

* المقصود هنا – إذا استخدمنا مصطلحات فينومينولوجية دقيقة – أن المنزل لا وجود له في هذه الحالة إلاباعتباره موضوعاً قصديا لا يكون مرتبطاً إلا بالوعي الذي يقصده ؛ ومن ثم فإنه لا يتحدد وفقاً لموضوع واقعي (منزل واقعي) يوجد أو يكون متحققاً هناك في الخارج ، وإنما يتحدد أو يتحقق وجوده وفقاً لقصد المتلقي الذي يعيد تأسيسه في ضوء ما يكون معطي من خلال قصد فني (أي من خلال كلمات الشاعر نفسها) .

بذلك كحدث مستقبلي - هو شخص لم يفهم طبيعة شعر هيلدرلن . " إن روحهم تحيا على الأغنية " [9] . كيف يمكّن الشعر الشاعر من أن يصوغ لغته ، حتى إنها تصبح فجأة " مرتبة على هذا النحو الدقيق " . إنني أعني بذلك أن الإبداع الشعري لا يقصد شيئاً ما ، ولكنه بالأحرى بمثابة وجود ما يكون مقصوداً - لدرجة أن الشاعر نفسه الذي يسمع ما أبدعه من شعر لا يستطيع أن يتصور أنه هو نفسه الشخص الذي قاله .

ما الذي يعنيه قولنا إن قصيدة ما تكون ناجحة ؟ ما معنى أن مضموناً معيناً مقصوداً على نحو خاص ، يصبح ماثلاً في قصيدة ما من خلال انبثاقها بوصفها كلمة حقيقية ؟

دعنا نسترجع التأملات التي بدأنا بها. لقد قلنا في البداية إن كل حديث يقول شيئاً ما ، سواء سمحنا لشيء ما أن يُقال لنا أو كنا نقول شيئاً ما لشخص ما آخر . وهذا الأمر يفترض أن هناك شيئاً ما يكون مقصوداً لأجلنا ، بحيث إن مايُقال يجب أن يُؤخذ على أنه إجابة . كيف ينطبق هذا على العمل الشعري ؟ إن ما يقصده الشاعر أو ما يدفعه إلى قول هذا أو ذاك القول - ليس هو مناط الأمر هنا . فنحن نكون منشغلين بالسؤال الذي تكون إجابته هي ما تم تحققه بنجاح في القصيدة ، بدلاً من أن نكون منشغلين بأي شيء يكون ماثلاً " وراء ه " . فماذا عساه أن يكون هذا السؤال ؟ لماذا يرفض الشعر في عصرنا موضوعات معينة ويفضل أخرى ؟ وكيف نستمع إلى شعر يومنا هذا - حيث نجد عَالماً ذا مضمون جديد ماثلاً أمامنا - بنفس اليقظة والحساسية الشعرية في التلقي اللتين نستمع بهما إلى شيلر وشكسبير أو جيته ؟ كيف ومن أية وجهة تنجح القصيدة في تجاوز التحدد الزماني والظروف العارضة لنشأتها ؟ وبمستطاعي أن أضع هذا السؤال على نحو آخر . ما هو السؤال الذي يمثل الإبداع الشعري إجابةً عنه ؟ إنني لا أظن أننا يمكن

أن نكتفي بالقول بأن كل الأعمال الشعرية تخاطبنا لأنها تمدنا بإجابة عن التساؤلات النهائية للحياة الإنسانية . إن هذايكون صحيحاً في مجالات معينة . وهناك معقولية في القول بأن " المواقف الحدية" -boundary situa tions المتعلقة بالموت والميلاد والمعاناة والخطيئة أو أى شيء كان - وهى المواقف التي تبنت التراجيديا العظيمة معالجتها باعتبارها شكلاً خاصاً من أشكال الفن - لازالت تساؤلات مفتوحة تبحث عن إجابة [10] . ولكن ألا يجب أن نثير قضية أبعد كثيراً من هذا ؟ ما هو السؤال الذي يكون كل عمل شعري إجابةً عنه ؟ ربما كانت الإجابة عن هذا السؤال تبدأ بطرح نفسها إذا ما رجعنا إلى ما سبق أن قدمناه عن الطبيعة العامة لكل كلام - أعني أن ما تستحضره الكلمة يكون ماثلاً هناك [في الكلام نفسه] * . ويستوي الأمر سواء كنا مشغولين بموضوعات معينة يتم التعبير عنها في عصرنا أو في أى عصر آخر ؛ لأن الشيء الحاسم هو أن الكلمة تستدعي ما يكون " هناك " لكي يكون قريباً على نحو عياني . فحقيقة الشعر تكمن في إبداع " إبقاء القرب". وما يعنيه هذا الإبقاء على القرب يصبح واضحاً إذا ما تأملنا مثالاً مضاداً . إننا عندما نشعر بأن هناك شيئاً ما ناقصاً في قصيدة ما ، فإن هذا الأمر يرجع عندئذ إلى أنها لا تمثل بنية ذات وحدة متماسكة ، إنها تصدمنا ؛ لأنها تحوي شيئاً ما يكون فحسب اصطلاحياً أو مبتذلاً . وفي مقابل ذلك ، فإن القصيدة الأصيلة تتيح لنا أن نعايش " القرب " على ذلك النحو الذي يتم فيه إبقاء هذا القرب في الشكل اللغوي للقصيدة ومن خلاله . فما هو القرب الذي يتم إبقاؤه هناك ؟ إننا عندما يكون علينا أن نُبقي على شيء ما ؛ فإن هذا يكون راجعاً إلى كونه سريع الزوال ، ويهدد بالفرار من قبضتنا . والحقيقة أن خبرتنا الأساسية باعتبارنا موجودات خاضعة للزمان - هى أن كل الأشياء

* من الواضح هنا تأثر جادامر بفهم هيدجر لماهية اللغة التي تبلغ تحققها التام في اللغة الشعرية ، حيث تبدو هنا قدرة الكلمة على تسمية الأشياء والموجودات جميعاً ، بل وعلى جلب الوجود نفسه إلى بيت اللغة .

تفر منا ، وأن كل أحداث حياتنا تتلاشي شيئاً فشيئاً ، حتى إنها في أحسن الأحوال تتوهج بوميض غيرحقيقي غالباً في فعل التذكر الذي يكون عن بعد . ولكن القصيدة لا تتلاشى ؛ لأن الكلمة الشعرية توقف تماماً زوال الزمان . إنها أيضاً " تبقى مكتوبة " ، لا بوصفها وعداً ولا بوصفها تعهداً ، وإنما بوصفها قولاً يكون حضوره الخاص فعَّالاً . وربما كان مما يتعلق بقدرة الكلمة الشعرية أن الشاعر يشعر بتحد في أن يجلب إلى اللغة ما يبدو على أنه مقصور على مجال الكلمات . وهذا التحقق الذاتي يبدو في أكثر صوره غموضاً في حالة الشعر الغنائي ، حيث إننا هنا لانستطيع أن نحدد المعنى الموحَّد للكلام الشعري ، كما هو الحال – على وجه الخصوص – في " الشعر الخالص " منذ عصر ملارميه .

ولنتساءل مرة أخرى : كيف وبأية وسيلة تحقق القصيدة الغنائية ذاتها ؟ إن هذا " الإبقاء للكلمة " يبدو أنه يشير إلى ذلك الوضع الإنساني الذي وصفه هيجل باعتباره شعوراً بالألفة في العالم [11] . فالمهمة الأساسية التي تواجهنا – كما نعرف ذلك من خلال خبرتنا الخاصة بالحياة – هي" أن نحقق لأنفسنا الشعور بالألفة " في غمار ذلك الفيض من الانطباعات التي تؤثر فينا . وهذا يحدث ابتداءً حينما نتعلم لغتنا الأم ويتم باطراد تنظيم مجمل خبرتنا المفسَّرة لغوياً . فنحن بذلك نكتسب ألفة متزايدة بلغتنا الأم بوصفها النطق الأوَّلي لذلك العالم الذي نشق طريقنا فيه من الآن فصاعداً * .

* الحقيقة أن فهم جادامر لمهمة الهرمنوطيقا ذاتها يرتبط ارتباطا وثيقاً بفهمه لطبيعة الخبرة الإنسانية ذاتها، وبوجه خاص خبرة اللغة :فإذا كانت المهمة الأساسية للهرمنوطيقا هى تحقيق نوع من الألفة إزاء العالم من خلال الوصول إلى فهم أو لغة مشتركة ، فإن هذه العملية في الفهم تبدو على أوضح نحو فى حالة تعلم اللغة ذاتها ، كما هو الحال عندما يتعلم الطفل لغته الأم ، فهنا نجد أن الفهم لا يعني مجرد تقريب اللغة إلى الفهم ، وإنما يعني أن التعلم من خلال هذا التقريب يُحدث اكتساباً لخبرة ما و لمعرفة ما بالعالم . ولا يصدق هذا على خبرة تعلم اللغة فحسب ، بل إن كل خبرة تحقق ذاتها من خلال عملية تحسين اتصالي مستمر لمعرفتنا بالعالم . انظر : **Gadamer , *Philosophical Apprenticeship* (Cambridge : Mass., 1985) , p. 181 .**

إن كل فرد يعرف ما الذي يعنيه أن يكون لدينا إحساس باللغة على ذلك النحو الذي نشعر معه بأن شيئاً ما يبدو غريباً حينما لا يكون" صحيحاً " . إننا نجد هذا باستمرار في حالة الترجمات . فتوقعنا للألفة يتم إحباطه ، وإحساسنا بالقرب يتضاءل . فما هى تلك الألفة التي تساندنا باعتبارنا موجودات تمارس فعل التحدث ؟ من الواضح أنه ليست فحسب كلمات وعبارات لغتنا هى التي تصبح باستمرار أكثر ألفة بالنسبة لنا ، وإنما مايُقال في هذه الكلمات .فعندما تنضج معرفتنا باللغة ، يصبح العالم قريباً منا ويكتسب استقراراً معيناً . فاللغة تؤسس دائماً التلفظات الواضحة الأساسية التي توجه فهمنا للعالم . وإنه لمن طبيعة الألفة بالعالم أننا عندما نتبادل الكلمات مع بعضنا بعضاً ، فإننا بذلك نشارك في العالم .

غير أن كلمة الشاعر لا تواصل فحسب عملية التحرر من الشعور بالكُلفة *Einhausung* أو " إشعار أنفسنا بالألفة " . وإنما هى بالأحرى تراقب عن قرب هذه العملية كمرآة تلازمها . ولكن ما يظهر في المرآة ليس هو العالم ، ولا هو هذا أو ذاك الشيء من العالم ، ولكنه بالأحرى ذلك القرب أو الألفة ذاتها التي نبقى فيها لبرهة . هذا البقاء وذلك القرب يجد دواماً له في لغة الأدب ، وعلى أتم نحو في القصيدة . وليس هذا بنظرية رومانتيكية ، ولكنه وصف أمين لكون أن اللغة تمنحنا اقتراباً من عالم تنشأ فيه أشكالاً خاصة معينة من الخبرة الإنسانية : البُشرى الدينية التي تعلن الخلاص [أي العهد] ، والحكم القانوني الذي ينبئنا بما هو صواب وما هو خطأ في مجتمعنا ، والكلمة الشعرية التي من خلال وجودها هناك تكون شاهدة على وجودنا .

7

الشعر والمحاكاة

إن المذهب القائل بأن الفن محاكاة للطبيعة هو مذهب يحق له أن يدعي عراقة أصله وشرعيته الواضحة بذاتها ، وإن كان لم يبدأ في ممارسة دوره الصحيح فى سياسات الفن إلا مع علم الجمال الكلاسيكي فى العصر الحديث . ولقد نظرت الكلاسيكية الفرنسية - جنباً إلى جنب مع ڤينكلمان *Winckelmann* إلى الدراسة المخلصة للطبيعة على أنها المدرسة الحقيقية للفنان . وعلى هذا النحو ، فإن مذهب المحاكاة قد وُضِع فى سياق مُنحت فيه الفنون البصرية صدارة حاسمة . وفى القرن الثامن عشر - بعد ڤينكلمان - لم يكن الأدب الشعري الكلاسيكي لدى القدماء هو ما يمثل [نموذج] الفن الكلاسيكي ، وإنما يمثله ما أسماه هيجل بدين الفن ، وهو : عصر النحت اليوناني الذى تجلى فيه عالم الألهة والعالم المقدس لدى اليونان فى صورة إنسانية * . ففى نظر هيجل أن هذا الفن كان أشبه بالدين ، وإن كان يشعر بعد إنهيار القدماء بفقدان هذا التوافق المنسجم بين الإنسان والمقدس ، حتى

* ينظر هيجل إلى تاريخ الفن من خلال رؤيته لتطور الروح أو الفكرة أو المطلق : فالفن بوصفه تجلياً محسوساً للفكرة قد مر بثلاث مراحل : المرحلة الرمزية ، وهى المرحلة التى لم يكن يعبر فيها الفن عن الروح تعبيراً واضحاً بل غامضاً ؛ فتشكيل المادة هنا لايعكس الفكرة بوضوح على نحو مايبدو فى فن المعمار فى الحضارات القديمة الذى يجسد نموذج هذه المرحلة باعتباره فنا يتعامل مع كتل مادية مصمتة . والمرحلة الثانية هى المرحلة الكلاسيكية ، ونموذجها فن النحت اليوناني الذى يجسد الجمال الحسي من خلال توافق بين المادة والفكرة يعكس وضوح وصفاء التعبير . أما المرحلة الثالثة والأخيرة فهى المرحلة الرومانتيكية ، ونموذجها فنون التصوير والشعر والموسيقى ؛ إذ نجد هنا قدرة أكبر على تحرر الفكر من المادة ، وبالتالى تصوير الروح (وإن كان هذا الجمال المعنوي أو المقدس يفقد كثيراً من طابعة المحسوس على نحو ماتجلى فى فن النحت عند اليونان) .

إنه ليزعم أن الفن بما هو كذلك هو شيء من الماضي ؛ ومن ثم فإن الفنون البصرية باعتبارها المظهر المحسوس للمطلق - هي التى تحقق معياره لنموذج الفن الكلاسيكي [1] .

حقا إن مذهب المحاكاة القديم قد ساد نظرية الشعر أولاً وقبل كل شئ . إلا أنه قد بدأ يبرهن علي نفسه بصورة أكثر إقناعاً فى الفنون البصرية ؛ لأنه ها هنا نجد أن كل حديث عن الصورة والأصل يطرح نفسه بقوة - وهو الأمر الذى وظفه أفلاطون في نقده للشعراء * . وهناك شيء ما يكون مقنعاً على الفور فيما يتعلق بالقول بأنه يظل هناك فرق أساسي بين الأصل والصورة فى الفنون البصرية ، طالما أن حركة الحياة تصبح مكبوحة ومقيدة فى الصورة التى لا تتحرك . وهكذا فإن أفلاطون يوظف مفهوم المحاكاة لكي يؤكد على المسافة الأونطولوجية بين الأصل والصورة . وهو عندما يدفع بهذا المفهوم ضد اللغة الشعرية واللغة الدرامية على وجه الخصوص ، فإنه يفعل ذلك من خلال نقاش هجومي عنيف . أما أرسطو فقد برهن على مفهوم المحاكاة بمعنى آخر أكثر إيجابية . ففى كتابه عن الشعر *Poetics* - الذى أصبح مسيطراً على علم الجمال الذى جاء من بعد - صرف أرسطو انتباهه إلى «العمل الفنى بكليته» ممثلاً من خلال التراجيديا القديمة .

إنه لمن المعروف جيداً إلى أى مدى قد حددت النظرية الشعرية (والبلاغة) اتجاه الفكر الجمالى . فعلى سبيل المثال نجد أن نظرية الفن الحديث قد سادها مفهوم الأسلوب **style** وهو مفهوم كان مستمداً - كما تشير الكلمة نفسها -

---

* ناقش جادامر من قبل تلك القضية فى مقاله عن «الفن والمحاكاة» . فلقد فهم أفلاطون المحاكاة على أساس من تصوره للمسافة الأونطولوجية التى تفصل بين الصورة والأصل الذى تحاكيه . فالعمل الفنى باعتباره صورة فنية لايكون بمثابة صورة تحاكي أو تمثل الأصل أو الحقيقة ، ولا المُثل التى توجد فى عالم الحقيقة ، وإنما هو صورة تحاكي مظاهر الأشياء ؛ ومن ثم فإنه يكون صورة لصورة أو نسخة لنسخة . ومن هنا يهاجم أفلاطون شعراء عصره ؛ لأنهم لايصدرون فى محاكاتهم عن معرفة بحقيقة الأصل الذى يحاكونه .

من فـن الكتـابة وإبرة الكتـابة الحفـرية **stylus** أو قلم الكتـابة على لوح الأردواز . ولكن فى القرن الثامن عشر على وجه التحديد كان لايزال من الممكن التمسك بمذهب المحاكاة من حيث هى تمثُّل لموضوعات نماذجية لها طبيعة مقدسة ومدنسَّة . وفقط خلال القرن الثامن عشر ، بدأ تغير عمل على تراجع ذلك المفهوم المقيَّد والضيق للمحاكاة ، حينما أصبح لمفهوم التعبير موضع السيادة . ومفهوم التعبير هذا قد تم تَوظيفه فى الأصل فى جماليات الموسيقى ، ولكن لغة القلب المباشرة على نحو مايتم التعبير عنها من خلال الصوت قد أصبحت الآن بمثابة النموذج الذى وفقاً له يتم تصور مجمل لغة الفن الرافضة لكل نزعة عقلانية .

وهكذا انحلَّ الارتباط القديم بين النظرية الشعرية والبلاغة اللذين كان يُنظَر إليهما معاً باعتبارهما فنَيّ القول الجميل . فالحلف القديم بين البلاغة والشعر لم يعد بمقدوره أن يتخذ مكاناً لائقاً فى الفكر الجمالي الحديث ، وخاصة بعد ما عملت الدراسات الجمالية للعبقرية – واضعة فى اعتبارها الخيال الشعرى العظيم لدى شكسبير – عملت على التشكيك فى مصداقية مفهوم القواعد الشعرية ، بل في فكرة صناعة الشعر آخر الأمر .

فبدلاً من ذلك الارتباط القديم بين الشعر والبلاغة ، حل محله علاقة جديدة وحميمة بين الشعر والموسيقى ، وهى علاقة بلغت أوج تطورها فى ذلك الوقت . فلقد أصبح الشعر فى الرومانتيكية الألمانية بمثابة اللغة العامة للإنسانية . فالنظرة الجمالية القديمة للمحاكاة لم تعد مقنعة عندما أصبحت ماهية اللغة الشعرية لاتعبر عن نفسها فى إظهار صور متخيلة متعينة بقدر ماتعبر عن نفسها فى الحالة المزاجية المبدَعَة من خلال حركة لاتنتهى من اللغة الشعرية – ناهيك عن الاستخدام الراديكالي للغة فى «الشعر الخالص» . فمفهوم المحاكاة يبدو أنه قد أصبح غير قابل للتطبيق .

ومع ذلك ، فإن مفهوم المحاكاة يمكن فهمه على نحو أكثر أصالة من ذلك النحو المطروح به في النزعة الكلاسيكية . وأنا أود أن أبين أن المفهوم الأصلي للمحاكاة يكون في الحقيقة قادر على تبرير الأولية الماهوية للشعر بالنسبة للفنون الأخرى .

ولاينبغي أن تعترينا الدهشة إذا ما اتخذنا مفهوم الشعر القديم كنقطة انطلاق لنا . لأن كلمتي «بويزيس» poiesis و «بويتيس» poietes نفسيهما كانتا لهما دلالة خاصة في اليونانية * . فهما لاتشيران فحسب إلى النشاط الإنتاجي (الشعري) أو الشخص المنتج - على نحو ماقد يحدث فهمهما - وإنما تشيران بمعني خاص إلى الإبداع الشعري والشاعر أيضاً . وهذا الأمر له معنى مزدوج ذو دلالة بحيث ينشيء رابطة سيمانطيقية من نوع معين بين الصنع أو الإنتاج والأشكال الأخرى التي يوجد فيها نفس النشاط . ومن ناحية أخرى ، فإننا عندما ننظر إلى هذا الأمر من وجهة النظر الاجتماعية نجده مناظراً لكون أن الشاعر قد احتل (عند اليونان) مكانة مرموقة جنباً إلى جنب مع الملك والخطيب ، وكان هو الفنان الوحيد الذي لم يكن يُنظر إليه على أنه مجرد صانع artisan . ومن الواضح أن هذا الفهم الذي يشارك فيه كل من صورتي التكنيك (التخني) ***techne*** ** : صورته اليدوية وصورته

* يستند جادامر في تفسيره لهاتين الكلمتين اليونانيتين إلى هيدجر الذي بين لنا أن كلمة *Poiesis* لا تشير عند اليونان إلى المعنى الشائع والضيق الذي نفهم به عادة الكلمة وهو «قرض أو نظم الشعر» (poesy) ؛ وإنما تشير إلى معنى الإبداع الشعري أو الرؤية الشعرية بمعناها الواسع من حيث هي رؤية لكشف الوجود وإرساء الحقيقة ، أما الشعر بمعناه الضيق (poesy) فهو ليس سوى أحد أساليب هذه الرؤية التي تميز ممارسة الشعر أو التفكير الشعري بمعناه الماهوي الواسع poetizing . وعلى هذا ، فإن الشاعر أيضاً poietes عند اليونان ينبغي أن يفهم باعتباره صاحب هذه الرؤية وليس مجرد الشخص الذي يقرض الشعر .

** يستند جادامر هنا أيضا إلى هيدجر الذي رأى أن كلمة «تخني» ***techne*** عند اليونان لم تكن تعني مجرد المدلول الذي نفهمه اليوم بها باعتبارها تشير فحسب إلى أسلوب الصنعة أو التكنيك ، وإنما كانت تشير إلى أسلوب في الرؤية والفهم من خلال صنع شيء ما . ومن ثم فإنها تشير في وقت واحد إلى التكنيك من حيث هو حرفه وأسلوب في الصنعة ، وإلى الفن من حيث هو رؤية معرفية .

الشعرية - هو فهم يكون محدداً بنوع المعرفة المتضمنة . لأن المعرفة والمهارة يوجهان النشاط الإنتاجى لكل من صاحب الحرفة والشاعر . غير أنه من طبيعة كل الفنون الإنتاجية - كما أكد أفلاطون بوجه خاص على ذلك بقوة بالغة - أنها لاتنطوى فى داخلها على هدف ومعيار لهذه المعرفة والبراعة . فنشاط هذه الفنون يكون موجهاً نحو العمل [المراد إنتاجه] *ergon* .

وهذا العمل بدوره يكون مخصصاً لأجل الاستخدام . ولذلك فإن الكيفية التى بها يُراد إنتاج العمل ، والهيئة التى ينبغى أن يكون عليها - هى أمر يكون محدداً بالأغراض والاستخدامات التى سيخصَّص من أجلها .

غير أنه من الثابت يقيناً بالنسبة لأي شيء نسميه عملاً فنياً - كالعمل الشعرى الذى يُغنَّى أو يؤدَّى ، والصورة المتخيَّلة للإله الذى يُقدَّم إليه القربان، وزخرفة وتزيين الأدوات - من الثابت يقيناً أنه لايكون هناك فى الحقيقة لأجل الاستخدام . فقصد الفنان يتحقق لا فى كون أن العمل المنتج يخدم غرضاً نافعاً ، وإنما من الواضح أنه يتحقق فقط فى كونه يوجد هناك فحسب فى العمل المنتج . ومن الثابت يقيناً أن العمل [الفني] وإن كان مستقلاً عن الوظائف النفعية ، إلا أنه قد ظل مطموراً فى السياق الوظيفي للحياة ، حيث شغل مكانة خاصة به : النحت كجزء من نسق الحياة الدينية أو الشعبية ، أو دور العمل الشعري فى الإلقاء أو الأداء المسرحي . ولكن لا أحد سوف يرغب فى أن يطبق مفهوم الفن الوظيفى على مثل هذه الظواهر . لأن هذا المفهوم الحديث يفترض ضمناً أن هناك مفهوماً أسمى منه يوجد بالفعل متقدماً عليه ، وهو مفهوم الفن المتحرر من كل استخدام . ولكن هذا الموقف يعد مسألة حداثية : فإذا كان عمل فني ما يخدم أغراضاً مختلفة دينية وسياسية أو أيه أغراض أخرى ، فإنه لايكون بهذا الاعتبار تابعاً لغرض آخر دخيل عليه ، ولكنه بالأحرى يتجلى بطبيعته الحقيقية . فهذا النوع من «الاستخدام» يخدم وجوده كعمل فنى ، وليس العكس . ولذلك فإننا يكون لدينا مبررات وجيهة

تماماً فى الكلام عن الفنون الجميلة حينما نكون فى مواجهة فن موسوم بطابع ديني ؛ لأن السمة المميزة لهذه الفنون هى تحرر من النفعية ومن الدلالة المستقلة لوجودها وتجليها من حيث هى شيء ما جميل * .

غير أنه من الطابع المميز بوجه خاص للشعر أنه لايكون متحققاً بالفعل فى الخارج على نحو ما تكون أعمال الفنون البصرية . فلا شيء من الشعر يكون متحققاً فى الخارج وفقاً لحسابه الخاص . فليس هناك وسيط مادى ولاجموح كثيف من المادة يُراد إخضاعه بواسطة الشكل . فالعمل الشعري يمتلك نوعاً مثالياً من الوجود ، ويعتمد على إعادة الإنتاج ، سواء كان مسرحية درامية فى نصها الأصلي أو كان إلقاءً أو قراءةً . ومن السهل أن نتبين هنا على وجه التحديد كيف يصبح المعنى العام للشاعر كصانع قابلاً للتطبيق بجلاء . فعندما تكون اللغة هى وحدها مايتيح لشيء ما أن يكون هناك ، فإن نموذج الإنتاج يتم تحقيقه فى أوضح صورة . فالشعر هو شيء ما يتم صنعه بحيث لا يكون له أى معنى آخر وراء كونه يتيح لشيء ما أن يكون هناك . وليست هناك حيثية من الحيثيات تقتضى من العمل الفنى اللغوي أن يكون هناك

---

* على الرغم من أن عبارات جادامر فى هذه السطور الأخيرة – وربما فى السطور القليلة التالية – لاتكشف عن قصده بوضوح ، فإننا نستطيع أن نستقريء موقفه على النحو التالي الذى يمكن أن يزيل أى لبس محتمل : يتفق جادامر مع الموقف الحداثي من الفن الذى يرى أن الفن لايخدم أغراضاً خارجية دخيلة عليه ؛ لأن الفن يجب أن يكون متحرراً من كل نفعية ، ولكنه فى نفس الوقت يرى أن هذا الموقف لاينبغي أن يعني تجريد الفن من دوره الوظيفي فى الحياة الإنسانية ، أى من تجلياته الدينية والدنيوية فى عالمنا الإنساني ، فمثل هذا الموقف الأخير هو فهم حديث للفن : فالفن بطبيعته يمكن – على نحو ما كان دائماً – أن يكون تجلياً للحياة الإنسانية وللجميل فى وقت واحد ، فهو على سبيل المثال كان يؤدى وظيفة دينية دون أن يكون نفعياً ، وإنما يكون جميلاً بشكل غير مستقل عن الحياة الإنسانية .

لأجل أى شيء كان . وبذلك فإنه يكون على وجه الدقة شيئاً ما « مصنوعاً »
. * is something "made"

ولكنه يحقق أيضاً ذلك المعنى الخاص الذى نفهم به المحاكاة . ولسنا فى حاجة هنا لأية بحوث تاريخية خاصة لكى نعرف أن معنى كلمة «محاكاة» يكمن ببساطة فى السماح لشيء ما أن يكون هناك ، دون محاولة من جانبنا لأن تكون لنا فيه أية غاية أخرى . فالمتعة المتضمنة فى السلوك المحاكي ، وماينتج عنه من تأثير ، هى متعة إنسانية أساسية قد بينها أرسطو من قبل من خلال سلوك الأطفال [2] · فمتعة إرتداء الملابس التنكرية وتمثيل شخصية ما أخرى غير ذاتنا ، ومتعة المرء حينما يتعرف على مايكون ممثُلاً - لهو أمر يظهر لنا ماهى الدلالة الحقيقة للتمثيل للمحاكي : فلا مجال هنا لعقد مقارنة أو للحكم على درجة الدقة التى يقترب بها التمثيل مما يقصده . وبطبيعة الحال ، فإن مثل هذا الحكم والتقييم النقدى يوجد بالفعل بمصاحبة أى تمثيل ، ولكنه يوجد فقط كشيء ما ثانوي . فكل تمثيل يجد تحققه الأصيل فقط فى أن ما يمثله يكون هناك بصورة مكثفة [فى فعل التمثيل] . وعندما يصف أرسطو كيف يعرف المشاهد أن «هذا هو ذاك» ** ، فإنه لايعنى بذلك أننا نرى من خلال لباس التنكر ونعرف هوية الشخص المرتدى لباس التنكر . فهو - على العكس من ذلك - يعنى أننا نعرف ذلك الذى يكون ممثُلاً [3] . فالمعرفة هنا تعنى التعرف . فنحن نتعرف على من نعرفه ، سواء كان هو الإله

* من الواضح أن العمل الشعرى كشيء مصنوع هنا لايفيد معنى «الأداة المصنوعة» من أجل غرض خارجي ، وإنما يفيد معنى الشيء « المبتدع » الذى يحمل غايته ومجمل تحققه فى باطنه . فما الذي يكشف عنه العمل الشعري ويكون متحققا فيه ؟ هذا مايحاول جادامر الإجابة عليه فى السطور التالية .

** انظر : كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، تحقيق : محمد شكرى عياد ، نقرة 4 , 132 (أ) ، ص 36 .

أو البطل أو الشخصيات المضحكة من المعاصرين لنا الذين نكون على معرفة بهم . فالمحاكاة هي تمثيل «نعرف» فيه ويتراءى لنا المضمون الجوهري لما يكون ممثَّلاً .

ولا زال بمقدورنا أن نرى بوضوح أن التمثيل المحاكي لدى أرسطو يعد جزءاً من الحدث التعبدي يشبه إلى حد ما الإجراءات الكرنفالية التى لا زلنا على ألفة بها . فالفعل الذى يتم فيه التعرف على شيء ما هنا ليس فعلاً من أفعال التمييز (بين صورة وأصل) act of distinction ، وإنما هو فعل من أفعال التحقق من الهوية act of identification . ومهما يكن فعل التعرف هذا غير قابل للاستبعاد ، ومهما يكن من أمر تأكيدنا عليه ؛ فإن الأمر المؤكد هو أن فكرة المسافة بين الصورة والأصل لاتنتمى لهذا الفعل ، طالما كان موضع اهتمامنا هو المعنى الأونطولوجي الحقيقي للمحاكاة * . فعندما يولد العمل الفني لدينا اقتناعاً ، فإن **النماذج المعيارية** *paradigma* (التى - فيما يرى أفلاطون - يكون كل تمثيل مرتبطاً بها ارتباط الصورة بالأصل ، ويكون قاصراً عن بلوغها بالضرورة) لاتكون ماثلة بما هى كذلك (لأن **النماذج المعيارية** تعنى « مايتم إظهاره عبر شيء ما »)[4] . ولكن لا أحد يمكن أن يشير إلى هذه النماذج باعتبارها شيئاً ما يكون ماثلاً عبر التمثيل . فالمشاهد لايرى فى التمثيل أى شيء وراء مايكون ممثَّلاً هناك ، اللهم إلا بقدر مايميز الممثل بين ذاته والدور الذى يكون مستغرقاً فيه .

إننا عندما نعرف شيئاً ما بوصفه شيئاً ما ، فإن هذا يعني بالتأكيد أننا نتعرف عليه ؛ ولكننا عندما نتعرف على شيء ما ، فإن ذلك لايعني ببساطة أننا نعرفه مرةً ثانيةً بعد معرفة سابقة به . فالتعرف هو شيء ما مختلف

---

* من الواضح هنا نقد جادامر الضمني لفكرة المسافة الأونطولوجية بين الصورة والأصل في نظرية المحاكاة لدى أفلاطون .

كيفياً. فمتى يتم التعرف على شيء ما ، فإنه يكون بذلك قد حرر ذاته من خصوصية وعرضية الظروف التى لاقيناه فيها من قبل . وتلك مسألة لاتتعلق بهناك وعندئذ ولا بهنا والآن ؛ وإنما تتعلق بشيء يتم لقاؤه بوصفه نفس الشيء بعينه . وبذلك فإنه يبدأ فى الارتقاء إلى ماهيته الدائمة ، ويتم فصله عن أى شيء يشبه لقاءً عابراً . وإنه لأمر لايخلو من دلالة أن أفلاطون قد وصف معرفة الماهية الدائمة للمثال باعتبارها تذكراً ، وأظهر هذه المعرفة في شكل أسطورى بوصفها ذكرى لوجود سابق . وأرسطو محق تماماً في إدراك ماهية التمثيل المحاكي - ومن ثم إدراك العمل الفني أيضاً - بمثل هذه المعرفة . فمن هذه النقطة وصل إلى تمييزه الشهير بين الشعر والتاريخ ، والذى وفقاً له يكون الشعر هو « الأكثر حظاً من الفلسفة » ؛ لأن التاريخ يتعرف على الأشياء كما حدثت بالفعل ، بينما الشعر - فى مقابل ذلك - يروى لنا النحو الذى يمكن أن تحدث عليه الأشياء : أي وفقاً لماهيتها الكلية والدائمة [5] . وبذلك فإن الشعر يشارك فى حقيقة الكلي .

وفى مقابل ذلك فمن الواضح أن أفلاطون - فى نقده للشعراء عندما يهبط بالفنون المحاكية إلى أحط درجة ؛ لأنها - بخلاف الأشياء الحقيقية - ليست حتى مجرد نسخ محاكية للصور الجوهرية ، وإنما هى نسخ محاكية لنسخ أخرى - من الواضح أنه بذلك يقلب الطبيعة الحقيقية للتمثيل الفني . فالحقيقة أن موقفه هنا هو بمثابة تشويه ساخر مقصود للتأكيد على دعوى الفلسفة باعتبارها جدلاً يسعى إلى المعرفة بالماهيات الحقيقية . ففى سياقات أخرى أدرك أفلاطون بإتقان تام أننا عندما نتكلم عن الفن ، فإن مايؤسس بدقة طبيعة التمثيل ليس هو التمييز الأونطولوجي بين التمثيل وما يكون ممثَّلاً ، وإنما هو التماثل التام فى الهوية مع ما يكون ممثَّلاً . ففى محاوردة **فيليبوس** ***Philebus*** - على سبيل المثال - يشير إلى البهجة التى يستشعرها المشاهد إزاء الجهل الأعمى للبطل الكوميدي فيما يتعلق بذاته والعالم الذى يتحرك

فيه [6] . وأفلاطون يقدم لنا تفسيراً عميقاً لمصدر هذه البهجة الكوميدية المعبِّر عنها في نوبات من الضحك إزاء ذلك المشهد . فالأحداث الكوميدية على خشبة المسرح تعد بمثابة مجمل «كوميديا وتراجيديا الحياة» .

وأرسطو أيضا يلاحظ نفس هذا الارتباط . فشيء مثل هذا لايحدث فحسب في مجال العرض الفني ، وإنما أيضاً في مجال حياتنا الاجتماعية : فوقتما نلتقي بالعبث ، فإننا بالفعل نستمتع بلا تحفظ بمشهد ، ونشارك فيه بلذة بريئة . ومع ذلك ، فإنه وراء هذه «الحرية الجمالية» يكمن هناك معنى عميق من التشارك الجماعي الذي يذيب كل مسافة . ففي حالة الضحك المتحرر الذي نشاهد به الكوميدي - مثلما في خبرة التراجيدي الجارحة - يسودنا فعل من أفعال التوحد في الهوية ، ولقاء عميق ومقلق مع أنفسنا . ففي هذه الخبرة يتم استبعاد أي تمييز بين التمثيل والواقع الفعلي ، بين المظهر والحقيقة . فالمسافة بين المشاهد والممثل يتم تجاوزها تماماً هنا ، كما تم تجاوز المسافة بين التمثيل وما يكون ممثلاً .

غير أن مفهوم المحاكاة الذي يعبر عن مثل هذه الخبرة «الجمالية» لاينبغي رده بطريقة اصطناعية إلى الموقف اليوناني الأصلي ، الذي كانت فيه الفنون لاتزال مرتبطة ببعضها بعضاً من خلال العبادة الدينية وتمثُّلها الطقسي في الكلمة والصوت والصورة والإيماءة . فالفعل المحاكي يكون ويبقى ظاهرة أولية لايبدو فيها هذا الفعل أشبه بمحاكاة تحدث بوصفها تحولاً . فالفعل المحاكي - إذا استخدمنا التعبير المصطنع قصدياً والذي استخدمته في سياق آخر - هو نوع من «اللاتمايز الجمالي» الذي يؤسس خبرة الفن » * [7] .

* مقصود جادامر هنا أن يبين لنا أن المحاكاة تكون متأصلة في خبرة الفن مثلما تكون متأصلة في خبرة الحياة ، طالما كنا لا نفهم خبرة الفن باعتبارها خبرة متميزة ومستقلة عن الحياة كما لو كانت مظهراً لاواقعياً لها أو تحويلاً لها في صورة جمالية تخيلية ..إلخ .

واذا جددنا المعنى الاصلي للمحاكاة ، فإننا يمكن أن نخلص أنفسنا من التحديدات التى فرضتها النظرية الجمالية الكلاسيكية في المحاكاة على فكرنا . فالمحاكاة إذن لا تعنى الإحالة إلى أصل باعتباره شيئاً ما مختلفاً عنها ؛ وإنما تعنى أن شيئاً ما ذا مغزى يكون ماثلاً هناك باعتباره ليس شيئاً آخر بخلافها . فليس هناك معيار طبيعي معطى يقرر لنا إذا ما كان تمثيل ما يعد ذا قيمة أم لا . ومن المؤكد أن كل تمثيل يخاطبنا إنما يمثل بالفعل في حد ذاته إجابة عن السؤال عن السبب في وجوده ، سواء كان يمثل أي شيء أو كان «لا يمثل شيئاً على الأطلاق» . وبهذا المعنى ، فإن طبيعة كل نشاط إبداعي في الفن والشعر لا تزال تكمن في خبرة المحاكاة .

ولذلك ، فإن المرء يمكن أن يخلص إلى القول بأن أي شخص يظن أن الفن لم يعد من الممكن فهمه على نحو كفؤ باستخدام المفاهيم اليونانية ، هو شخص لايفكر على نحو يوناني بما فيه الكفاية .

8

لعب الفن

اللعب ظاهرة أوّلية تعم العالم الحيواني بأسره ، وتعيّن أيضاً - كما هو واضح - صورة الإنسان باعتباره موجوداً طبيعياً . فالإنسان يشترك فى الكثير مع الحيوانات الأخرى التي يمكن أن نجد في استمتاعها باللعب ما يدهشنا ، لدرجة أن أى فرد يلاحظ ويدرس السلوك الحيواني - وخاصة سلوك الثدييات العليا يغمره شعوراً من البهجة الممتزجة بالرعب ، وإذا كانت الحيوانات والموجودات الإنسانية تشبه بعضها بعضاً في نواحٍ عديدة ؛ أفلا تصبح بذلك الحدود بينهما متماوهة ؟ إن الدراسة الحديثة للسلوك الحيواني قد جعلتنا فعلاً علي وعي متزايد بأن مثل هذا التمييز بين الإنسان والحيوان قد أصبح أمراً مشكوكاً فيه . فلم تعد الأشياء تبدو لنا على هذا النحو من البساطة الذي كانت تتبدى عليه في القرن السابع عشر . فلقد كان لرؤية ديكارت المركزية تأثير طاغ فى ذلك الوقت ، لدرجة أن الوعي الذاتي كان يُنظر إليه باعتباره السمة المميزة للإنسانية ، فى حين أن الحيوانات قد اعتُبرت مجرد " آلات ذاتية الحركة " automata ؛ فالإنسان وحده هو ما قد تميز من بين الموجودات المخلوقة إلهياً بوعيه الذاتى وإرادته الحرة * .

* وفقا لمبدأ ديكارت الشهير في القسمة الثنائية ، فإن العالم لا يحتوى إلا على جوهرين إثنين متمايزين تماماً وهما : النفس والجسم ؛ فالنفس تتميز بالفكر أو الوعي الذى يستطيع أن يعي ذاته ، وهذه النفس كجوهر مفكر توجد فى الإنسان فحسب ، أم الجسم فيتميز بالامتداد ، وكل ما في العالم من أجسام - بما في ذلك أجسامنا - ليست إلا من قبيل الجوهر المادي الممتد فى المكان . وعلى هذا المبدأ تستند نظرية ديكارت فى أن " الحيوانات آلات " : فطالما أن كل ما ليس بنفس هو مادة ، وطالما أن ديكارت يفترض أن الحيوانات ليس لها نفوس مفكرة أو واعية

إن هذا التعصب قد اختفى كليةً . فمنذ أكثر من قرن من الزمان تنامى الشك في القول بأن السلوك الإنساني - علي مستوى الفرد ، وعلى مستوى الجماعة بوجه خاص - يكون محكوماً بظروف طبيعية على نحو يتجاوز كثيراً ما يليق بالإنسان كموجود يكون واعياً بالاختيار ويتصرف بحرية . إذ ليس من الصحيح علي الإطلاق الاعتقاد بأن كل شيء يصاحبه شعور واع بالحرية هو شيء يكون نتاجاً لقرار حر . فالعوامل اللاواعية ، والدوافع القهرية ، والمصالح ، لا تحدد سلوكنا فحسب ؛ وإنما تحدد أيضاً حياتنا الواعية .

بل إنه ربما يحق لنا التساؤل عما إذا كان ذلك الكثير الذى ندعيه عن ممارسة الحرية والاختيار الإنساني الواعي - يمكن فهمه بصورة أفضل كثيراً من جهة السلوك الحيواني وغرائزه المسيطرة . أفلا تكون حقيقة الأمر فى النهاية هى أن اللعب الإنساني يكون أيضاً محكوماً من خلال الطبيعة ، وأن الإبداع الفني ذاته يكون تعبيراً عن دافع اللعب ؟

من المؤكد أننا نظن دائماً أننا نلعب " شيئاً ما بقصد ما " ، ونعتقد أن سلوكنا يكون لذلك مختلفاً عن السلوك اللعبي لدى الأطفال الصغار والحيوانات . حقا إنهم يلعبون " بشيء ما " ، ولكنهم لا " يقصدون " هذه اللعبة أو تلك ، بقدر ما يقصدون فعل اللعب ذاته فحسب - أى التعبير عن فرط الحياة والحركة . وفي مقابل ذلك ، فإن اللعبة التي يبدؤها شخص أو يبتكرها أو يتعلم كيف يلعبها - هى لعبة لها مواصفات خاصة بها تكون مقصودة بذاتها . فنحن هنا نكون واعين بقواعد وشروط اللعب ، سواء كنا

= فالحيونات إذن تكون من قبيل الجواهر الممتدة الخاضعة لقوانين الحركة كسائر الاجسام الأخرى . فهي ليست سوى آلات شبيهة بالآلات التى يصنعها الإنسان ، وإن كانت على درجة أكبر من كمال الصنع . وعلى هذا فلو افترضنا أن هناك صانعاً ماهراً يستطيع صنع كلب فيه كل تفاصيل الشكل والحركة التى تكون للكلب فى الطبيعة ، لما أمكننا أن نميز بين هذا الكلب المصنوع وبين الكلاب التى تنبح فى منازلنا .

نتحدث عن ذلك النوع من الألعاب التي نلعبها معاً أو عن المسابقات الرياضية التي تحمل طابع اللعب بطريقة غير مباشرة ، وبسبب هذه المواصفات الخاصة باللعب الإنساني ، فإن سلوكنا اللعبي يكون متميزاً بصورة حادة عن كل الأشكال الأخرى من السلوك ، وبصورة أكثر حدة عن السلوك اللعبي في العالم الحيواني حيث تنساب أشكال اللعب بسهولة داخل الأنواع الأخرى من السلوك . فطابع الملاعبة في الألعاب الإنسانية يتأسس من خلال فرض القواعد والتنظيمات التي يُعتد بها بذاتها فقط داخل عالم من اللعب منغلق على ذاته . فأي لاعب يمكن أن يتحاشها ببساطة عن طريق الإنسحاب من اللعبة ، وبطبيعة الحال ، فإن القواعد والتنظيمات - داخل اللعبة ذاتها - تكون مرتبطة بطريقتها الخاصة ولا يمكن انتهاكها بقدر ما لا يمكن انتهاك القواعد التي تربط وتحدد حياتنا معاً . فما هي طبيعة تلك المشروعية التي تربط وتحدد معاً على هذا النحو ؟ لا شك أن ذلك النوع من التوجه المباشر نحو الأشياء من حولنا الذي يعد طابعاً فريداً للإنسان ، هو توجه يوجد أيضاً في ذلك الطابع المميز للعب الإنساني الذي ينطوي على قواعد رابطة . والفلاسفة يشيرون إلى هذا التوجه تحت اسم " قصدية الوعي" intentionality of consciousness

وخاصية التوجه المباشر هذه هي حقاً بمثابة بنية للوجود الإنساني بالغة العمومية ، لدرجة أننا قد يحق لنا أن نعتبر هذه الخاصية المميزة للعب خاصية إنسانية الطابع . لقد اعتدنا الحديث عن عنصر اللعب الذي ينتمي لكل ثقافة إنسانية . فنحن نكتشف أشكال اللعب في أكثر أنواع النشاط الإنساني جدية : في الطقس الديني ، وفي إدارة إجراءات العدالة ، وفي السلوك الاجتماعي بوجه عام ، حيث إننا نجد هنا أيضاً مجالاً للحديث عن أدوار الحياة ، وما إلى ذلك . فيبدو أن هناك نوعاً من التقييد المفروض ذاتياً على حريتنا يكون منتمياً إلى بنية الثقافة ذاتها .

ولكن هل يعني هذا أنه فقط في بنية الثقافة الإنسانية يتحقق فعل اللعب الموسوم بطابع السلوك القصدي ؟ إن خاصيتى اللعب والجدية تبدوان مجدولتين بمعنى أكثر عمقاً . فمن الواضح لنا على نحو مباشر أن أى صورة من النشاط الجدي يظللها طيف من السلوك اللعبي . فالسلوك التظاهري المتخذ صورة " كما لو أن " " acting as if " ، إنما هو بمثابة إمكانية خاصة حينما يكون النشاط المعني هنا ليس مجرد سلوك غريزي ، وإنما سلوك " يقصد " شيئاً ما . وهذا التحوير فى السلوك المتخذ صورة " كما لو أن " هو سمة عامة للغاية ، لدرجة أنه حتى لعب الحيوانات يبدو أحياناً مدفوعاً بمسحة من الحرية ، وخاصة عندما يتظاهرون على نحو لعوب بالهجوم وبالتراجع في خوف ، وبالعض ، ومـا إلي ذلك . فـمـا هى دلالة تلك الإيماء ات الموحيـة بالتسليم التى يمكن اعتبارها بمثابة النهاية الحاسمة للمباريات التي تحدث بين الحيوانات ؟ هنا أيضاً تكون المسألة – على الأرجح – مسألة مراعاة لقواعد اللعبة . فمن الملفت للنظر أنه لا أحد من الحيوانات المنتصرة سوف يواصل بالفعل الهجوم بمجرد حدوث إيماء ة التسليم . فإتمام تنفيذ الفعل هنا يُستعاض عنه بفعل رمزى . فكيف يمكن أن يتوافق هذا مع الادعاء بأن كل سلوك في العالم الحيواني يطيع أوامر غريزية ، بينما كل شيء في حالة الإنسان يصدر عن قرار قد اتُّخذ بحرية ؟!

إذا كنا نريد أن نتجنب الإطار التفسيري لفلسفة الوعي الذاتي الديكارتية الدوجماطيقية ؛ فمن المستحسَن من الناحية المنهجية أن نحاول اكتشاف تلك الظاهرة الانتقالية بين العالم الإنساني والعالم الحيواني . فمثل هذه المسائل الواقعة على الحدود فى مجال اللعب تتيح لنا أن نمد المقارنة إلى مجال لا يكون متاحاً لنا بشكل مباشر ، وإنما يمكننا الوصول إليه من خلال الأعمال التى ينتجها هذا اللعب ، أعني مجال الفن . غير أنني بهذا الصدد لا أظن أننا قد وجدنا على نحو مقنع بحق مسألة واقعة علي الحدود في مجال القوة

البنائية الظاهرة في أشكال الطبيعة ، والتي نرى في لعبها التشكيلي إفراطاً زائداً عما يكون ضرورياً وغرضياً على نحو محدد . والأمر المدهش هنا ليس هو دافع " القوة البنائية " ، وإنما هو على وجه التحديد ذلك الإيحاء بالحرية الذي يصاحب الأشكال التي ينتجها هذا الدافع . وهذا هو السبب فى أن الأفعال الرمزية كتلك التي وصفناها هي على وجه الخصوص ما يكون ممتعاً . لأنه فى فعل الصُنع الإنساني بالمثل ، نجد أن اللحظة الحاسمة للمهارة الحِرفية لا تكمن في انبثاق شيء ما له نفع فائق أو جمال زائد عن الحاجة . فهذه اللحظة الحاسمة تكمن بخلاف ذلك فى أن الإنتاج الإنساني من ذلك النوع يمكن أن يتخذ لنفسه مهاماً متنوعة ، وأن يتوجه وفقاً لخطط موسومة بطابع من القابلية للتنوع الحر . فالإنتاج الإنساني يَلقى تنوعاً هائلاً من أساليب تجريب الأشياء ورفضها ، ومن أساليب النجاح والفشل . " والفن " يبدأ بالضبط هنالك ، حيثما نكون قادرين على أن نفعل بطريقة أخرى مغايرة . وفي المقام الأول ، فإننا عندما نتحدث عن الفن والإبداع الفني في أسمى صورهما ، فإن الشيء الحاسم هنا ليس هو انبثاق مُنتَج ما من المنتجات ، وإنما هو يكمن في أن المنْتَج تكون له طبيعة خاصة به ، إنه " يقصد " شيئاً ما ، ومع ذلك فإنه ليس بمثابة ما يقصده * . فهو ليس بمثابة جهاز من الأجهزة التي تتحدد وفقاً لنفعيتها ، كما هو الحال في سائر هذه الأجهزة أو منتجات العمل الإنساني . إنه بالتأكيد ليس منْتجاً من المنتجات ، أى ليس شيئاً ما قد أُنتج بواسطة النشاط الإنساني ليصبح ماثلاً هناك في متناول الاستخدام . بل إن العمل الفنى يأبى أن يُستخدَم على أى نحو كان . فليس هذا هو الأسلوب

---

* المعنى المراد هنا هو أن العمل الفنى ينطوى على قصدية من حيث إنه يوحى بالتوجه نحو غاية أو غرض ما وفقاً لخطة ما ، ولكن وجود أو حقيقة العمل الفنى – فى نفس الوقت – لا تكون مستنفدة في هذه القصدية . ومن هذه الناحية يختلف صنع النتاج الفني– على سبيل المثال – عن صنع الأدوات الاستهلاكية التى يكون وجودها برمته مستنفداً فى غرضيتها ، أى فى نفعها واستخدامها .

الذى به يكون " مقصوداً " ، ذلك أننا نجد فيه شيئاً من خاصية " كما لو أن " التى تعرفنا عليها باعتبارها سمة جوهرية مميزة لطبيعة اللعب . فهو يعد " عملاً " ؛ لأنه يشبه شيئاً ما يكون ملعوباً . فتماماً مثلما أن أي إيماءة رمزية لا تمثل ذاتها فحسب ، وإنما تعبر عن شيء ما آخر من خلال ذاتها ، كذلك فإن العمل الفني لا يمثل ذاته من حيث هو شئ منْتَج فحسب . فالعمل الفنى يمكن تعريفه بدقة على أساس عدم كونه شيئاً قد تم إنتاجه الآن ويمكن إعادة إنتاجه مراراً وتكراراً . بل إنه على العكس من ذلك - يكون شيئاً ما قد انبثق على نحو لا يقبل التكرار ، وتجلى بأسلوب فريد . ولذلك يبدو لي أنه سيكون من الأدق أن نسميه إبداعاً (creation (*Gebilde* بدلاً من أن نسميه عملاً . لأن كلمة إبداع *Gebilde* تتضمن أن ذلك التجلي المشار إليه هنا قد تجاوز بأسلوب عجيب العملية التي نشأ فيها ، أو قد أبعَد تلك العملية إلى المحيط الخارجي ، فهو شيء يتم إظهاره في مظهره الخاص بوصفه إبداعاً مكتفياً بذاته .

وبدلاً من أن يُحيلنا ذلك الإبداع إلي عملية تشكيله ، فإنه يطالبنا بأن نفهمه فى ذاته بوصفه تجلياً خالصاً ، وما يعنيه هذا يمكن فهمه بوضوح في حالة الفنون الوقتية بوجه خاص . ففنون الشعر والموسيقى والرقص ليس فيها شيء مادي مما يكون قابلاً للمس ، ومع ذلك فإن قوام المادة الهشة سريعة الزوال التي صُنعت منها تؤسس ذاتها داخل الوحدة المندمجة لإبداع ما - إبداع يبقى دائماً على نفس النحو . ولهذا السبب فإننا وإن كنا بالتأكيد نتحدث عن الإبداعات والنصوص والمؤلفات الموسيقية وأشكال الرقص باعتبارها أعمالاً فنية فى ذاتها ؛ فإن هويتها الجوهرية تعتمد على فعل إعادة الإنتاج . ففى الفنون التي تعتمد على إعادة الإنتاج reproductive arts ، يجب على الدوام إعادة تأسيس reconstitution العمل الفني بوصفه إبداعاً . والواقع أن الفنون الوقتية تعلمنا على أوضح نحو أن التمثل لا يكون مطلوباً فحسب

بالنسبة للفنون التي تعتمد علي إعادة الإنتاج ، وإنما أيضا بالنسبة لأي إبداع مما نسميه عملاً فنياً ؛ فهي تحتاج لأن تتأسس بواسطة المشاهد الذى تكون حاضرة بالنسبة له . وبمعنى ما فإنها لا تكون مجرد ما تكون ، ولكنها بالأحرى تكون شيئاً ما بخلاف ما تكون - ولكنه ليس شيئاً ما يمكن ببساطة أن تستخدمه لغرض خاص ، ولا هو شيء ما مادي قد نصنع منه شيئاً ما آخر .

إن فعل القراءة هو من المسائل الواقعة علي الحدود التي يمكن أن توضح لنا هذا بجلاء . وعلى وجه التحديد فإننا طالما لا نقرأ بصوت مسموع أو نتلو نصاً ما ، فإنه لا شيء هنا يتم إنتاجه ، تماماً مثلما هو الحال في الفنون التي تعتمد علي إعادة الإنتاج . فعلى الرغم من أننا لا نخلق هنا [من خلال فعل القراءة] واقعاً مستقلاً جديداً ، فإننا نبدو مع ذلك دائماً وكأننا نتحرك فى ذلك الاتجاه .

لقد كان هناك دائماً ميل لربط خبرة الفن بمفهوم اللعب . ولقد وصف كانط خاصية المتعة بالجميل باعتبارها حالة ذهنية من الحساسية تتزامل فيها معاً ملكتا الذهن والخيال في نوع من التلاعب الحر . ولقد نقل شيلر بعدئذ هذا الوصف إلى أساس نظرية الدوافع ، وعزا السلوك الجمالي ، إلى دافع من اللعب يكشف عن إمكاناته الحرة الخاصة به علي الحدود الواقعة بين الدافع المادي من جهة والدافع الشكلي من ناحية أخرى . وعلى هذا ، فإن الفكر الجمالي الحديث قد أدرك تماماً " إسهام الذات " فى الخبرة الجمالية . ومع ذلك ، فإن خبرة الفن تقدم أيضاً ذلك البعد الآخر الذي يبرز فيه إلى الصدارة خاصية الإبداع باعتباره أشبه باللعب ، وهى نفس الخاصية التي تتمثل في كونه شيئاً " ملعوباً " . إن الأساس الصحيح لهذه الخاصية في الإبداع لا زال يمكن التماسه في مفهوم المحاكاة بمعناه اليوناني القديم .

لقد ميز اليونان بين نوعين من النشاط الإنتاجي : الإنتاج اليدوي الذي يصنع أدوات ، والإنتاج المحاكي الذي لا يخلق أي شيء " واقعي " وإنما يقدم تمثيلاً فحسب . وشيء ما من قبيل هذا المعنى قد حُفظ في لغتنا عندما نتحدث عن المحاكاة التمثيلية mimcry . إذ أننا لا نتحدث فقط على هذا النحو عندما نريد أن نصف إيماءات شخص ما أو نصف تمثيل التعبير المرتسم على وجه شخص ما، ولكننا نتحدث أيضا علي هذا النحو بوجه خاص حينما نصف أداءً ينطوي علي تقليد متقن لمجمل الأسلوب المميز لسلوك شخص ما - سواء كان هذا التقليد استيعاباً فنياً لدور يؤديه ممثل ، أو كان تشخيصاً يقوم به شخص آخر خارج مجال الفن . إن فكرة المحاكاة التمثيلية ذاتها تتضمن أن جسد المرء الخاص يكون وسيلة للتعبير المحاكي ، وأن هذا الجسد - في حالة الفن - يقدم ذاته باعتباره شيئاً ما بخلاف ما يكون . فإن دوراً ما هنا يكون "ملعوبا "، وهذا الأمر يتضمن إدعاء أونطولوجياً فريداً . غير أن هذا الأمر مختلف تماماً عن الإندهاش المصطنع أو التعاطف الزائف كدور يلعبه الناس في مجال العلاقات الاجتماعية . فالتمثيل المحاكي ليس من نوع اللعب الذي يخدع ، وإنما هو لعب يتواصل معنا بوصفه لعباً حينما نأخذه على المحمل الذي يُريد أن يُؤخَذ عليه : أي بوصفه تمثيلاً خالصاً pure representation وهذا هو الاختلاف الدقيق بينهما . فعلى سبيل المثال نجد أن التعاطف الريائي الذي يكون مجرد لعب هو تعاطف يريد أن يكون موضع تصديق ، وهذا النوع من الادعاء يلح بإصرار حتى عندما نكون قادرين على إدراك أنه زائف ومصطنع . وفي مقابل ذلك ، فإن المحاكاة التمثيلية لا تقصد أن تكون "موضع تصديق " ، وإنما أن تُفهم بوصفها محاكاة ، فمثل هذه المحاكاة ليست مصطنعة ، أي ليست عرضاً زائفاً، وإنما هي - على العكس من ذلك - تكون بجلاء إظهاراً " صادقاً " ، " صادقاً " بوصفه عرْضاً . إنها محاكاة تُدرك فحسب على نحو ما تكون مقصودة ، أعني " **بوصفها عرضاً** " *as show* ، أي " **بوصفها مظهراً** " *as appearance* .

وحتى إذا نحينا جانباً المشكلة العويصة المتعلقة بوجود المظهر ، فمن الواضح علي أية حال أنه حيثما يكون هذا " الوجود الملعوب " محل نظرنا ، فإن هذا العرض الظاهر لنا هو أمر ينتمى إلي البعد المتعلق بعملية الاتصال ، فلعب الفن باعتباه مظهراً هو أمر يتم إنجازه فيما بيننا . فأحد طرفي عملية الاتصال يتخذ الإبداع ببساطة بوصفه إبداعاً ، تماماً مثلما يفعل الآخر . وعملية الاتصال تحدث عندما تكون هناك مشاركة من جانب ذلك الشخص الآخر فيما تم توصيله إليه - علي ذلك النحوالذى لا يبدو فيه كما لو كان يستقبل جزئياً ما يتم توصيله له ، وإنما يشارك في هذه المعرفة بمجمل الموضوع الذى يكون في حوزة كل منهما . ومن الواضح أن هذا هو ما يميز الاتصال الأصيل عن المشاركة المصطنعة . ففى الحالة الأخيرة فإن " المظهر " على وجه التحديد لا يمثل مظهراً مشتركاً لكلا الشريكين ، وإنما يمثل خداعاً يكون مقصوداً لكي يظهر فحسب للآخر . ويجب ألا تغيب عن نظرنا الدلالة الأونطولوجية للتمثيل المحاكى والمحاكاة ، إذا أردنا أن نفهم المعني الماهوي الذي يكون به الفن ممتلكاً لخاصية اللعب . إن التمثيل المحاكي هو عملية تقليد . ولكن هذا ليس له أية علاقة بالصلة التي تكون بين النسخة والأصل ، أو - في الحقيقة - بأية نظرية يكون الفن مفترضاً فيها على أنه تقليد " للطبيعة " ، أى تقليد لذلك الذي يوجد وفقاً لحسابه الخاص . وإن قليلاً من التأمل فى ماهية المحاكاة لكفيل بأن ينقذنا من سوء الفهم المطبق الذى تنطوى عليه النزعة الطبيعية . فالعلاقة المنطوية على محاكاة بمعناها الأصيل ، ليست بمثابة تقليد نسعى فيه لأن نقترب على نحو وثيق قدر الإمكان من أصل ما عن طريق نسخة ما . فعلاقة المحاكاة - على العكس من ذلك - تكون نوعاً من الإظهار . والإظهار هنا لا يعني عرض شيء ما كما لو كان برهاناً نبرهن به على شيء ما لا يكون متاحاً لنا بأية طريقة أخرى . فنحن عندما نُظهر شيئاً ما ، فإننا لا نقصد بذلك إظهار علاقة بين الشخص الذي يُظهِر والشيء الذي يتم إظهاره . فالإظهار يتجه بعيداً عن ذاته ، فنحن لا نستطيع أن نُظهر أي

شيء للشخص الذي ينظر إلى فعل الإظهار ذاته ، كما هو الحال بالنسبة للكلب الذى ينظر إلى اليد التي تشير . فإظهار شيء ما يعني – على العكس من ذلك – أن المرء الذى يتم إظهار شيء ما له يُظهر هذا الشيء لنفسه على النحو الصحيح . وهذا هو المعنى الذي به تكون المحاكاة إظهاراً . لأن المحاكاة تمكننا من أن نرى ما هو أكثر مما يسمى بالواقع . فما يتم إظهاره إنما يُستخرج – إن جاز التعبير – من صيرورة الواقع المتكثر . فما يتم إظهاره هو فقط ما يكون مقصوداً ولا شيء آخر . وهو باعتباره مقصوداً يظل في إطار رؤيتنا ، وهكذا يتسامى إلى نوع من الحالة المثالية . إنه لم يعد مجرد هذا الشيء أو ذاك مما يمكن أن نراه ، وإنما هو الآن يتم إظهاره وتعيينه بوصفه شيئاً ما . وهناك فعل من أفعال التحقق من الهوية – وبالتالي فعل من أفعال التعرف – يحدث وقتما نشاهد حقيقة ذلك الذى يتم إظهاره لنا .

ومما هو ملفت للنظر حقاً أن هذا الأمر يكون غالباً واضحاً بجلاء حتى فى حالة إعادة إنتاج الفن بطريقة آلية . فعندما نشاهد فى الصحف المصوَّرة تلك النسخ الفوتوغرافية البارزة معادة الإنتاج والتي يكثر تكرارها فى هذه الصحف ، فإنه من الملفت للنظر هو أننا نكون قادرين بصورة مدهشة لا تقبل الخطأ على أن نميز تقريراً مصوَّراً لأحداث واقعية عن النسخ معادة الإنتاج للوحة ما أو حتى لأكثر المشاهد واقعية من فيلم ما . وهذا لا يعنى القول بأن الفيلم يكون لا طبيعياً بأية حال ، أو أن لوحة البورترية الواقعية لا تكون مصوَّرة بطريقة واقعية بما فيه الكفاية . فالحقيقة أن هناك شيئاً ما آخر يبقى حياً هنا حتى عندما يُعاد إنتاج لوحة البورتريه في صحيفة . فأرسطو محقاً تماماً في قوله : إن الشعر يجعل الكلي مرئياً على نحو يفوق ما يمكن أن يفعله السرد الأمين للوقائع والأحداث الفعلية التي نسميها التاريخ [1] . ومن الواضح أن التحوير إلى صورة " كما لو أن " الذي يحدث في الابتكار الشعري والنشاط التشكيلي للنحت والتصوير – من الواضح أنه تحوير يتيح لنا شكلاً

من أشكال المشاركة التى تبقى بمنأى عن الواقع العارض بكل تحدداته وظروفه الخاصة . فالتوثيق بالصورة الفوتوغرافية لمثل هذا الواقع العارض - كصورة لرجل دولة على سبيل المثال - لا يكتسب دلالته إلا داخل سياق مألوف [بالنسبة للشخص المستقبل] . أما نسخة لوحة البورتريه المعاد إنتاجها فتكون لها دلالتها الخاصة بها ، حتي عندما لانعرف هوية الشخص الذى تمثلة . فهى لا تتيح لنا فحسب التعرف على الكلي ، بل إنها لذلك توحدنا أيضاً بفضل ذلك الذى يكون مشتركاً بيننا جميعاً. ولأن ما قد أعيد إنتاجه هنا لا يكون بمثابة صورة فوتوغرافية واقعية ، وإنما يكون فحسب لوحة لها خاصية اللعب ، فإنها تكتنفنا كمشاركين . فإننا نعلم الكيفية التي تكون بها مقصوده ، ونحن نتخذها على هذا المحمل .

ومن هذا المنظور يمكن أن نحكم إلى أى مدى قد أصبحت حرفة الفن فى عصر صناعة الثقافة أمراً غير ملائم ، فهى صناعة تختزل المشاركين إلى مستوى المستهلكين المنتفعين . وبذلك فإن نوعاً من الفهم الذاتي الزائف يكون مطلوباً منا . فالمشاهد الخالص الذى يستغرق فى متعة جمالية أو ثقافية من مسافة آمنة ، سواء كان فى المسرح أو فى صالة عرض موسيقي أو فى خلوة القراءة على انفراد - هو ببساطة مشاهد لا وجود له * . فالشخص الذى يسلك هذا المسلك يسيء فهم نفسه . لأن الفهم الذاتي الجمالي هو بمثابة حالة من

* من الواضح أن جادامر هنا ينتقد فكرة " النزاهة الجمالية " بمعناها السلبي، أعنى فكرة التأمل الجمالي النزية باعتباره تجريداً للجميل فى نوع من التأمل الخاص الذى يهدف إلى الاستمتاع به كما لو كان موضوعاً نتأمله عن بعد ولا نشارك فيه ، فالجميل فى هذه الحالة لا يمثل حقيقة مشتركة بيننا، حقيقة يمكن أن نتعرف فيها على شيء ما مثلما نتعرف فيها على أنفسنا فى نفس الوقت . وبدلاً من هذا المفهوم السلبي لموقفنا الجمالي إزاء الفن ، يقدم لنا جادامر فهماً أصيلاً للفن يجعله منغمساً فى سياق حياتنا الإنسانية ، وذلك من خلال مفهوم اللعب الذى يتجلى فيه مثلما تتجلى فى الفن خاصيتان جوهريتان : هما المشاركة ، والتعرف على الذات أو على طبيعتنا الإنسانية .

الاستغراق في نزعة هروبية ، طالما كان ينظر إلى لقاء العمل الفني على أنه مجرد حالة من الافتتان قوامها الشعور بالتحرر من ضغوط الواقع من خلال استمتاع بحرية مزيفة .

إن المقارنة بين أشكال اللعب المكتشفة والمبدعة بواسطة الإنسان ، وحركة اللعب الطليقة التي تظهرها وفرة الحياة ـ يمكن أن تعلمنا أن ما يكون على وجه التحديد محل نظر في لعب الفن ليس هو ذلك النوع من الإحلال لعالم حالم يمكن أن ننسى أنفسنا فيه . فلعب الفن هو ـ على العكس من ذلك ـ مرآة تتجدد باستمرار عبر القرون ، ويمكن أن نبصر فيها أنفسنا بطريقة تكون غالباً غير متوقعة أو غير مألوفة : نبصر ماذا نكون ، وما قد نكون ، وما نكون مقتربين منه . أفلا يكون من قبيل الوهم أن نظن ـ بعد كل هذا ـ أننا يمكن أن نفصل اللعب عن الجد ، وأن نسمح له فحسب بمساحات معزولة خارجة على إطار الحياة الواقعية على نحو ما ننظر إلى وقت فراغنا الذي يصبح شبيهاً بتذكار لحرية ضائعة ؟ إن اللعب والجد ـ أي غزارة ووفرة الحياة من ناحية ، وقوة توتر الطاقة الحيوية من ناحية أخرى ـ يكونان مجدولين معاً بعمق . فكل منهما يتفاعل مع الآخر . وإن أولئك الذين قد أمعنوا النظر في الطبيعة الإنسانية قد أدركوا أن قدرتنا على اللعب هي تعبير عن أسمى صور الجدية ، إذ أننا نطالع لدى نيتشة قوله : « الإنسانية الناضجة : إن ذلك يعني أننا قد اكتشفنا من جديد الجدية التي كان يحياها المرء كطفل ـ في اللعب »[2]. ولقد فطن نيتشة أيضاً إلى عكس هذا القول بالمثل ، واحتفى بالقوة الخلاقة للحياة ـ وللفن ـ في حالة راحة البال المقدسة التي تميز اللعب .

إن الإصرار على التعارض بين الحياة والفن هو أمر مرتبط بنوع من الخبرة بعالم مغترب . والإخفاق في إدراك المجال الكلي والمنزلة الأونطولوجية

السامية للعب هو أمر يُحدِث حالة من التجريد تحجب عنا رؤية اعتماد كل من الحياة والفن على بعضهما بعضاً بالتبادل . إن اللعب لا يكون متعارضاً مع الجدية بقدر ما هو متعارض مع العلة القاتلة للروح كالطبيعة ، إنه شكل من أشكال الكبح والحرية فى وقت واحد . وبالضبط لأن ما نلقاه فى الأشكال الإبداعية للفن ليس هو مجرد تحرر الهوى الطاريء أو تحرر الفائض الغفل من الطبيعة ؛ فإن اللعب يكون قادراً على تخلل كل أبعاد حياتنا الاجتماعية عبر كل الطبقات ، والأجناس ، والحظوظ المتباينة من الثقافة . لأن هذه الأشكال من اللعب هى أشكال من حريتنا .

9

الفلسفة والشعر

إن القرابة العجيبة بين الفلسفة والشعر التي تطرقت إلى الوعي العام بعد هردر Herder والرومانتيكية الألمانية – لم تكن دائماً موضع ترحيب . وقد يكون هناك مبرر للنظر إلى تلك القرابة باعتبارها دليلاً على إفلاس عصر ما بعد هيجل . فالفلسفة التي يمكن التماسها في جامعات القرنين التاسع عشر والعشرين ، قد فقدت مكانتها – ولم يكن هذا نتاجاً فحسب لحملات الإهانة العنيفة التي شنها شوبنهاور * . فقد حدث هذا حينما لاقت الفلسفة تحدياً من جانب كتّاب عظام كانوا أيضاً من الخوارج على الفلسفة الأكاديمية أمثال : كيركيجارد Kierkegaard ونيتشه ، وإن كان هذا التحدي قد حدث بصورة أكبر حينما أصبح ضوء الفلسفة محجوباً بتلك النجوم الكبيرة الساطعة فى

---

* شنّ شوبنهاور (1788 - 1860) حملات عنيفة مليئة بالسخرية والازدراء على الفلسفة التي كانت تُدَّرس بالجامعات في عصره ، وعلى رأسها فلسفات فختة Fichte وشيلنج Schelling وشليرماخرSchleiermacher وهيجل . وكان يردد دائماً أنه ليست هناك فلسفة فى الفترة الواقعة بين كانط وبينه ، فليس هناك سوى دجل الجامعة . ولقد فشل شوبنهاور في أن يكون أستاذاً أكاديمياً عند أول وآخر تجربة له في تدريس فلسفته بجامعة برلين سنة 1820 ؛ لأن المناخ الفلسفي السائد لم يكن مهيأً لتقبل فلسفته ، وهو المناخ الذي كان يسيطر عليه هيجل آنذاك الذي كان يقوم بالتدريس في نفس الجامعة . ولقد كتب شوبنهاور كل إنجازاته الفلسفية ـ بما في ذلك عمله الرئيسي الخالد " العالم إرادةً وتمثلاً " على نحو مغاير تماماً لأسلوب التناول الفلسفي الأكاديمي السائد آنذاك .

انظر في ذلك كتابنا : **ميتا فيزيقا الفن عند شوبنهاور** (بيروت : دار التنوير ، سنة 1983) . وانظر أيضاً لشوبنهاور " On Philosophy at the Universities " in *Parerga and Paralipomena*, trans . by E . F . J . Payne, Vol. I (Oxford, 1974) .

عالم الرواية ، وخاصة بأولئك الفرنسيين من أمثال : ستاندال Stendhal وبلزاك Balzac وزولا Zola ، والروسيين من أمثال : جوجول Gogol ودوستويفسكي وتولستوي Tolstoy . أما الفلسفة ، فقد فقدت ذاتها في مجالات البحث التاريخي أو دافعت عن طابعها العلمي في سياق المشكلات الإبستمولوجية العقيمة . وعندما استردت فلسفة الجامعات في عصرنا هذا قدراً معيناً من المصداقية - ويكفي أن نذكر هنا فقط أولئك الذين يُسمون بفلاسفة الوجود أمثال : ياسبرز Jaspers وسارتر Sartre وميرلوبونتي Merleau-Ponty ، وفي المقام الأول هيدجر - فإن هذا لم يحدث دون اقتراب جريء من حدود اللغة الشعرية . وقد لاقى هذا الأمر مراراً وتكراراً نقداً لاذعاً : فعباءة الشاعر الملهم يرتديها هنا بصورة غير لائقة فيلسوف يريد أن نأخذه مأخذ الجد في عصر العلم . فلماذا يود أي فيلسوف كان تجاهل الإنجازات العظمى للمنطق الحديث طيلة المائة سنة الأخيرة بخطواتها التقدمية التي تتجاوز أرسطو بصورة مذهلة ، ويواصل التخفي بين الظلال التي يلقي بها الشاعر ؟

ومع ذلك ، فإن هذا القرب والبعد ، هذا التوتر الخصب بين الشعر والفلسفة ، من العسير أن ننظر إليه على أنه مشكلة خاصة بتاريخنا القريب أو حديث العهد ؛ لأنه توتر قد صاحب دائماً مسار الفكر الغربي الذي يُعد فكراً متميزاً عن كل حكمة شرقية ، بالضبط بفضل عمله على تدعيم هذا التوتر * . لقد تحدث أفلاطون عن " التنازع القديم " [1] بين الشعر والفلسفة ،

---

* من المفترض هنا أنه ليس بخافٍ على جادامر ما هنالك من علاقة وثيقة بين الشعر والفلسفة (أو الحكمة بمعناها الواسع) في الحضارات الشرقية ، وخاصة القديمة منها ، ويكفي أن نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر أشعار الأوبانيشادز Upanishades في الديانة الهندية القديمة ؛ فذلك أمر معروف بالنسبة لسائر مؤرخي الغرب نفسه . ولذلك فإن كلام جادامر هنا ينبغي أن يُفهم على محمل واحد وهو : أن هذه العلاقة بين الشعر والفلسفة في حكمة الشرق كانت علاقة امتزاج على نحو طبيعي يخلو من التوتر .

ونَبذ الشعر من مملكة المُثل والخير . ومع ذلك ، فإن أفلاطون - في نفس الوقت - قد تبنى هو نفسه الشعر باعتباره راوياً للأقاصيص الأسطورية عرف كيف يجمع بطريقة لا تُضاهى بين المبهج والساخر ، وبين تحجب الأسطورة ووضوح الفكر . وربما يحق للمرء أن يتساءل : ومن ذا الذي يريد أن يفصل بين الشعر والفلسفة ، بين الصورة المتخيلة والمفهوم ، المرتبطين معاً في وحدة واحدة على نحو ما نجدهما في العهدين القديم والجديد وعبر ألف سنة من الفكر والأدب المسيحي .

لقد كان هناك دائماً سؤال عن السبب والكيفية التي تجعل اللغة باعتبارها الوسيط الوحيد للشعر والفكر - قادرة على أن تشتملَ على ما يكون مشتركاً بينهما ، وما يكون غير مشترك بينهما . ومن المؤكد في حالة استخدامنا اليومي للغة أن هذه القرابة بين الشعر والفكر لا تظهر للعيان ، ولا يكون حتى هناك شأن لأحدهما بالآخر . وبالطبع فإن أي نوع من الكلام يكون قادراً دائماً على استثارة صورة متخيلة وفكر . ولكن بوجه عام يمكن القول بأن كلامنا يكتسب تحدداً ووضوحاً له معنى من خلال سياق حي يتم إدراكه على نحو عياني في موقف نكون مخاطبين فيه . والكلمة المنطوقة في مثل هذا السياق العياني والبراجماتي [العملي] لا تكون ماثلة لأجل ذاتها فحسب : بل إنها - في واقع الأمر - لا تكون " ماثلة " على الإطلاق ، وإنما - على العكس من ذلك - تمر مرور الكرام عبر ما يُقال . وحتى عندما يتم تدوين مثل هذا الكلام ، فإن هذا لا يغير من الأمر شيئاً - على الرغم من أن مهمة فهم النص الذي استقل بذاته على هذا النحو تكون مهمة لها إشكالاتها الهرمنوطيقية الخاصة . وفي مقابل ذلك ، فإن لغة الشعر والفلسفة يمكن أن تبقى ماثلة بذاتها stand by itself حاملة سلطتها الخاصة في النص المستقل بذاته الذي ينطقها . كيف يمكن للغة أن تحقق هذا ؟

لا جدال في أن اللغة كما نلقاها في استخدامنا اليومي لا تكون قادرة على فعل هذا ، ولا حاجة بها إلى فعل هذا : فسواء كانت تقترب من نموذج التصوير غير الملتبس لما تعنيه ، أو كانت تبقى بعيدة تماماً عن هذا النموذج (كما في حالة الخطب السياسية على سبيل المثال) - فإن اللغة هنا لا تكون ماثلة أبداً لأجل ذاتها . إنها تكون ماثلة لأجل شيء ما نلقاه في مجالات النشاط العملي للحياة أو في الخبرة العملية ، فهذا هو السياق الذي يمكن فيه لآرائنا التي نعبر عنها أن تبرهن علي نفسها أو تخفق في ذلك . إن الكلمات [في هذا السياق] لا تكون ماثلة لحسابها الخاص . فسواء كانت منطوقة أو مكتوبة ، فإن معناها يتم إدراكه على نحو تام داخل سياق الحياة . ولقد وضع فاليري Valéry الكلمة الشعرية على تضاد مع الاستخدام اليومي للغة ، في مقارنة مدهشة فيها تلميح لتلك الأيام الخوالي التي كانت تُقاس فيها قيمة الأشياء بمعيار الذهب : فلغة الحياة اليومية تشبه وحدة نقدية صغيرة لا تمتلك - مثلما لا تمتلك نقودنا الورقية - ما ترمز إليه من قيمة [2] . وفي مقابل ذلك ، فإن العملات النقدية الذهبية - التي ظلت تُستخدم حتى الحرب العالمية الأولى - كانت تمتلك بالفعل كمعدن القيمة التى طُبعت عليها . وعلى نحو شبيه بهذا ، فإن لغة الشعر ليست مجرد مؤشر يشير إلى شيء ما آخر ، وإنما هي مثل العملة الذهبية تكون ما تمثله .

وأنا لا أعرف أية ملاحظة مماثلة فيما يتعلق بلغة الفلسفة - اللهم إلا إذا اعتبرنا تلك الملاحظة مستترة في هجوم أفلاطون الشهير على الكلمة المكتوبة وعدم قدرتها على الدفاع عن نفسها ضد سوء استخدام الآخرين لها [3] . لأن نقده يشير بالفعل إلى الحالة الأونطولوجية للفكر الفلسفي . إن المحاورة الأفلاطونية تبقى ماثلة بذاتها لدرجة أنها - من خلال طابع المحاكاة الشعرية الماثل فيها - تستطيع أن تؤسس الطابع الديالكتيكي للحوار . إنها حقاً نوع خاص من النص ، نص يجعل القارىء شريكاً في الحوار الذي يصوره . لأن

الفلسفة باعتبارها " الشرك اللانهائي للمفهوم " [4] إنما تتأسس فقط في الحوار أو في الجوانية الصامتة التي نسميها تفكيراً . أما كلام الحياة اليومية بكل أحكامه الظنية (*doxai*) التي تتكرر على الدوام فيتم تركه بعيداً من وراءنا . ولكن ألا يعني ذلك أن الفلسفة تترك العالم المحض من وراءنا بالمثل ؟

إن كلاً من الشعر والفلسفة يتمايزان عن تبادل اللغة كما يحدث في مجال النشاط العملي ، ولكن القرابة بينهما في النهاية تنحل فيما يبدو إلى القطبين المتقابلين للكلمة : الكلمة التي تبقى ماثلة ، والكلمة التي تتوارى فى المسكوت عنه **the unsayble** . والمناقشة التالية تتبع هذه القرابة الكائنة بينهما والتي يمكن تبريرها : وكدلالة أولى هادية لنا في هذا الصدد ، فأنني أود بيان أن إدموند هوسرل – مؤسس الفينومينولوجيا – قد كشف للفلسفة منهجاً للفهم الذاتي من خلال معارضة كل أشكال سوء الفهم في النزعة الطبيعية والنزعة السيكولوجية ، التي أصبحت متفشية في أواخر القرن التاسع عشر . ولقد سمى ذلك " الرد الماهوي " **eidetic reduction** الذي يتم من خلاله تقويس كل خبرة بالواقع العارض باعتبار ذلك مسألة منهجية*. وهذا أمر يحدث بالفعل في كل تفلسف حقيقي . لأن البنيات الأولية الماهوية لكل واقع هى التي قد شكلت دائماً وبلا استثناء مملكة التصور **the con-cept** أو مملكة المُثل **Ideas** على نحو ما أسماها أفلاطون . وكل من يحاول وصف الطابع الغامض للفن – وللشعر في المقام الأول – لن يكون بمقدوره تجنب التعبير عن نفسه على نحو مشابه ، وسوف يتحدث عن ميل الفن نحو التجريد التصوري المثالي . فسواء كان الفنان يرتاد طريق الواقعية أو طريق

* التقويس أو التعكيف الفينومينولوجي خطوة منهجية أولى في إجراء الرد الماهوي ، والمقصود به وضع مجمل معتقداتنا عن الأشياء – كما تبدو في العالم الواقعي – بين قوسين ، أى تعليق الحكم عليها بهدف إدراك ماهية الشئ أو الظاهرة المراد فهمها ، على نحو ما نوهنا لذلك من قبل .

التجريد التام ، فإنه لن ينكر مثالية ما أبدعه وتساميه إلى واقع روحاني مثالي . إن هوسرل الذي أرسى تعاليم الرد الماهوي الذي يتضمن عملية تعليق الحكم على الوضعية التي يكون عليها الواقع باعتبار ذلك يمثل جوهر منهج التفلسف - قد أمكنه القول بأن الرد الماهوي « يتم تحققه بطريقة تلقائية » في مجال الفن [5] . فحيثما كان الفن هو موضع خبرتنا ، فإن هذا التقويس - المسمى بالإبوخية *epoche* - يكون دائماً قد حدث بالفعل : فالواقع أنه لا أحد ينظر إلى لوحة ما على أنها شيء واقعي ، ولا حتى في الحالة القصوى من التصوير الإيهامي الذي يرفع وهم الواقع إلى مجال الحالة المثالية ليمد بذلك من نطاق متعته الجمالية . وحسبنا هنا أن نتأمل السقف المقبب لكنيسة القديس إجناتيوس **Ignatius** بروما [6] .

وفي الحالة التي تكون فيها اللغة هي الوسيط المادي ، فإننا يجب أن نسأل سؤالاً يتعلق بوجه خاص بالعلاقة بين الفلسفة والأدب ، وهو : كيف يرتبط هذا الشكلان من اللغة اللذان يكونان بارزين ومع ذلك يكونان متضادين في نفس الوقت : النص الشعري الذي يبقى ماثلاً لحسابه الخاص ، ولغة التصور التي تُعلّق ذاتها وتترك واقع الحياة اليومية وراءها - كيف يرتبط هذان الشكلان من اللغة ببعضهما بعضاً ؟

إنني أود - متبعاً قاعدة فينومينولوجية مجرّبة - أن اقترب من هذا السؤال بدءاً من حالة متطرفة * . ولهذا السبب ؛ فسوف اتخذ نقطة انطلاقي من القصيدة الغنائية والتصور الجدلي .

* وفقاً للتقاليد الفينومينولوجية في استبصار ماهية الظاهرة ، فإنه يكفي وصف عدد قليل من الحالات أو الأمثلة التي تتجلى فيها ماهية الظاهرة ، وعادة ما يبتدأ الفيلسوف الفينومينولوجي بالحالة المتطرفة التي لا نتوقع أن تتجلى فيها الظاهرة المراد فحصها ؛ لأن مهمة الفليسوف بعد ذلك تصبح أكثر سهولة - وهذا هو ما فعله سارتر حينما أراد أن يبين لنا أن الموضوع الجمالي - حتى في الفنون التي نسميها فنوناً زمانية - يكون موضوعاً متخيلاً (أي خارج الزمان والمكان الواقعي) ، فاختار أن يبدأ بالموسيقى ، والموسيقى الخالصة على وجه التحديد (السيمفونية السابعة) ، فمن ذا الذي يتصور أن السيمفونية السابعة ليست في الزمان . كذلك فإن ميكيل دوفرين حينما أراد أن يكشف عن الطابع التمثيلي في الفنون اللاتمثيلية ، فإنه اختار فن المعمار باعتباره أكثر الفنون لاتمثيلية فيما نظن .

والقصيدة الغنائية هي حالة متطرفة ؛ لأنها تدل في أوضح صورة ممكنة على خاصية عدم القابلية للانفصال بين العمل الفني اللغوي وتجليه الأصلي كلغة ، على نحو ما يظهر ذلك من خلال خاصية عدم قابلية مثل هذا الشعر الغنائي للترجمة . وسوف نتجه داخل مجال الشعر الغنائي نفسه إلى أكثر أشكاله تطرفاً ، وهو : " الشعر الخالص " كما طوره ملارميه وفقاً لخطة مرسومة . والسؤال عن إمكانية الترجمة نفسه - وإن كانت إجابتنا عنه سلبية - يُظهر لنا أنه حتى في هذه الحالة المتطرفة التي تكون فيها موسيقية الكلمة الشعرية مكثفة في أعلى درجة لها ؛ يظل السؤال عن إمكانية الترجمة هنا سؤالاً يتعلق بموسيقية **اللغة** **musicality of *language*** . فشكل القصيدة يتم بناؤه من خلال التوازن المتردد باستمرار بين الصوت والمعنى . وإن تتبعنا الصورة المشابهة التي يوحي بها هيدجر عندما يقول - على سبيل المثال - إن اللون يظهر في لوحة فنان عظيم بوصفه لوناً ولا أكثر من ذلك . وإن الحجر لا يكون أبداً أكثر من كونه حجراً عندما ينتمي إلى عمود يحمل الواجهة المثلثة لمعبد يوناني ، وإننا جميعاً نعلم أنه في الموسيقى تصبح النغمة ابتداءً نغمة - وإذن فإننا قد نسأل بالمثل عما يعنيه القول بأن كلمة ولغة القصيدة تكون كلمة ولغة بالمعنى المتميز *[7] . ماذا يفعل ذلك [الكيان] الذي يكشف لنا عن التأسيس الأونطولوجي للغة الشعرية ؟ إن تشييد الصوت والقافية والإيقاع والتنغيم والسجع وما إلى ذلك ، يؤسس

* في مقال هيدجر الشهير عن « أصل العمل الفني » يناقش الطابع الشيئي في العمل الفني باعتباره طابعاً لا يمكن إنكاره : فهناك شيء ما حجري في الصرح المعماري ، وشيء ما ملون في اللوحة ، وشيء ما زنيني في المقطوعة الموسيقية ، وشئ ما منطوق (الكلمة) في العمل اللغوي - ولكن هيدجر يبين لنا أيضاً أن العمل الفني أكثر من مجرد شيء ، لأنه ببساطة يكشف لنا شيئية الشيء ، أي ماهيته : ففي العمل الأدبي - والنص الشعري بوجه خاص - تتجلى ماهية الكلمة على الأصالة في قدرتها علي التسمية ، وهذا ما سيحاول جادامر بيانه في السطور التالية . انظر تفصيل ذلك في كتابنا : **الخبرة الجمالية** ... ، الباب الثاني .

العناصر الموطّدة التي تجذب وتوقف الكلمة الزائلة التي تتجه إلى ما وراء ذاتها . فوحدة الإبداع يتم تأسيسها على هذا النحو . ولكنه إبداع يمتلك في نفس الوقت الوحدة التي تكون في كلام الحياة اليومية . وهذا يعني أن الأشكال النحوية ـ المنطقية الأخرى logico - grammatical للكلام المتعقل تمارس أيضاً تأثيرها في القصيدة ، رغم أنها قد تتراجع إلى الخلفية لمصلحة اللحظات البنائية للإبداع التي ذكرناها لتونا . فالوسائط البنائية المنطقية التي تكون تحت إمرة اللغة يمكن الاقتصاد في استخدامها هنا بدرجة قصوى . فالكلمة المفردة عندما تبقى ماثلة بذاتها ، فإنها تكتسب حضوراً وقوة مضيئة . كما أن لا تحدد البناء المنطقي يكون مسؤولاً عن اللعب الحر بكل من الدلالات التي تدين لها الكلمات بخصوبة مضمونها ، فضلاً عن كونه مسؤولاً عن الثقل السيمانطيقي الذي يسكن كل كلمة ويوحي بحشد من المعاني الممكنة . حقاً إن الالتباس والغموض الناجم عن النص هنا قد يكون مصدر يأس بالنسبة للمفسر ، ولكنه يمثل عنصراً بنائياً في هذا النوع من الشعر .

ونحن بذلك نرد الكلمة التي تُستخدم في سياق الحياة اليومية إلى إمكانيتها الأصلية ـ [قدرتها على] التسمية naming . فتسمية شيء ما هي دائماً بمثابة جلب لهذا الشيء إلى حالة حضور . ولا شك أن الكلمة بذاتها ـ بدون شيء ما من التحدد السياقي ـ لا يمكن أبداً أن تستحضر وحدة المعنى التي تنشأ فقط من خلال مجمل ما يُقال . وعندما يفتت الشعر الحديث ـ على سبيل المثال ـ وحدة الصورة التخيلية ويهجر كليةً الاتجاه الوصفي لمصلحة الخصوبة المدهشة الناتجة عن الربط بين أشياء متباينة ومنفصلة ؛ فإننا عندئذ يمكن أن نتساءل : ما الذي تعنيه حقاً تلك الكلمات التي تُسمي في هذه الحالة ؟ حقاً إن الشعر الغنائي من هذا النوع يعد وريثاً لشعر الباروك ، ولكننا نفتقد إلى الخلفية الموحِّدة للتقليد الثقافي للموضوع الخيالي المشترك

من قبيل ذلك التقليد الذي كان لعصر الباروك . فكيف يمكن أن يتشكل كلاً مجملاً من تشكيلات صوت وشظايا المعنى ؟ أن هذا السؤال يقودنا إلى الطابع السحري " للشعر الخالص " .

وأخيراً ، فإنه من السهل أن ندرك السبب في أن هذا الشعر الغنائي يكون له بالضرورة طابع سحري في عصر الاتصال الجماهيري . كيف تستطيع الكلمة أن تظل صامدة وسط فيضان المعلومات ؟ كيف تستطيع أن تجذبنا إليها فقط بأن تجعلنا في حالة اغتراب عن تلك الصياغات اللغوية المألوفة تماماً من ضروب الكلام ، والتي نتوقعها جميعاً ؟ إن البناءات اللفظية المتتابعة تتراكم طبقة فوق طبقة بالتدريج كي تؤسس القصيدة ككل ، رغم أن المحيط الخاص بكل مقطع منها يتم التأكيد عليه وفقاً لحسابه الخاص . وفي قصائد معينة حديثة جداً نجد أن عملية البناء اللفظي هذه يمكن المغالاة فيها إلى الحد الذي يتم فيه نبذ الوحدة المتعقّلة للكلام باعتبارها مطلباً غير ملائم . وأنا اعتقد أن هذا خطأ ؛ لأن وحدة المعنى ينبغي الإبقاء عليها أينما وُجِد الكلام . ولكن هذه الوحدة تكون مكشفة هنا في صورة معقدة . إذ يبدو تقريباً كما لو كنا لا نستطيع أن ندرك بالفعل " الأشياء " المسماة ، حيث إن ترتيب الكلمات لا يمكن أن يتكيف تبعاً لوحدة من تسلسل الفكر ، كما أن الكلمات لا تسمح لنفسها فى نفس الوقت بأن تتلاشى في صورة متخيلة موحّدة . ومع ذلك ، فإن قوة مجال البناء اللغوي ، ذلك التوتر الكائن بين القوى النغمية والدلالية للغة عندما تتلاقى وتتبادل المواقع مع بعضهما بعضاً ـ هو بالضبط مايؤسس الكل . إن الكلمات تثير صوراً متخيلة قد تتراكم بصورة جيدة ، وتتقاطع مع بعضها بعضاً ، وتحيِّد بعضها بعضاً ، ولكنها مع ذلك تبقى صوراً متخيلة . فليس هناك وجود لأية كلمة فى قصيدة ما لا تقصد ما تعنيه . إلا أن الكلمة ـ في نفس الوقت ـ تُوقف ذاتها عند

ذاتها لتمنعها من الانزلاق إلى النثر أو الأسلوب الخطابى المصاحب له . وهذه هى دعوى وشرعية " الشعر الخالص " .

وبالطبع فإن " الشعر الخالص " هو حالة متطرفة تمكننا من أن نصف بالمثل الأشكال الأخرى من الكلام الشعري . إن المقياس الكامل لقابلية الترجمة يتدرج هابطاً من الشعر الغنائي مروراً بالشعر الملحمي والتراجيديا - التي تمثل حالة خاصة من التحول إلى المرئية [8] - منتهياً بالرواية وبأي نثر يعنَي بالبراعة .

وفى كل هذه الحالات نجد أن الوسائط اللغوية المتنوعة الموصوفة سابقاً ليست هى فحسب ما يؤكد الماهية الثابتة للعمل . فنحن هنا نكون مهتمين على وجه الخصوص بطريقة إلقاء العمل أو عرضه مسرحياً ، وبالروائي أو الكاتب الذي - شأن الخطيب - يتحدث بطريقة أدبية .

ومن ثم ، فإنه - بالتناظر [مع حالة الشعر الغنائي] - يكون من الأسهل ترجمة هذه الأشكال الأدبية . غير أن هناك حتى داخل نوع الشعر الغنائي أشكالاً مثل الليد *Lied** الذى يشارك الأغنية الموسيقية في الوسائط الأسلوبية الخاصة بمقطع غناء الكورس أو الجملة الغنائية المتكررة بعد كل مقطع ، أو مثل الموال **ballad** الملتزم سياسياً الذى يوظف نفس هذه الأشكال البلاغية وغيرها بالمثل . وعلى الرغم من ذلك ، فإنه حتى من بين هذه الحالات - عندما ننظر إليها من حيث استخدامها للغة - نجد أن حالة " الشعر الخالص" تبقى محددة بوضوح للغاية : لدرجة أن الشكل الغنائي لليد من النادر أن يمكن تحوله إلى الوسيط الموسيقي دون انتقاص من قدره ، على الأقل عندما يكون هذا الشكل الغنائي بمثابة أغنية لها خصوصيتها القائمة

---

* الليد هو : الأغنية الشعبية التي كانت شائعة في ألمانيا في الفترة الرومانتيكية ، وهى نوع من الشعر الغنائي الرفيع يصاحبه الموسيقى وخاصة البيانو . وقد أصبح هذ النوع من الأغاني نموذجاً لكتابة المتنوعات لآلات الأوركسترا ، وهو أسلوب أبتكره شوبيرت ، ثم تبعه شوبان .

بذاتها . لأنه عندئذ يكون له " نغمته " الخاصة - على حد قول هيلدرلن [9] - لدرجة أنه لا يمكن تحويله إلى أى شكل لحني آخر . ونفس المعيار يمكن تطبيقه على الشعر الملتزم ، وهو ينطبق عليه في الحقيقة بشكل أولى . لأن كل توجه نحو هدف - على نحو ما نجد ذلك فى الشعر العسكري أو الثوري - يكون متميزاً بوضوح عما نسميه " فناً " ؛ وليست هناك أسباب أخرى تجعله مفتقراً بوضوح لصورة الشعر المكثفة سوى كونه موجهاً بصورة خالصة نحو هدف . وهذا المعيار هو ما يمدنا أيضاً بالأساس الذى تقوم عليه تزامنية الشعر عبر العصور ، ووصوله مرشحاً عبر المسافة التاريخية ، معيداً ومجدداً ذاته على الدوام على مر الزمان . وعلى الرغم من أن تعاصريته قد انتهت - وفي حالة التراجيديا اليونانية قد توارى ما كان يصاحبها من موسيقى وألحان راقصة - على الرغم من ذلك ، فإن النص الخالص يواصل الحياة ؛ لأنه يبقى ماثلاً لحسابه الخاص بوصفه صورة من اللغة .

ما شأن كل هذا بالفلسفة ، وبالقرابة بين الشعر والفكر ؟ وماذا تمثل اللغة في سياق الفلسفة ؟ إن المسار الوحيد المعقول - وفقاً لنفس القاعدة الفينومينولوجية التي تحبذ البدء بالحالة المتطرفة - هو أن نتخذ من الجدل ، خاصة في صورته الهيجلية ، موضوعاً نبتدأ به مناقشتنا . فنحن في هذه الحالة نناى بأنفسنا عن كلام الحياة اليومية بطريقة مختلفة تماماً . وليست المشكلة [فى كلام الحياة اليومية] هى أن النثر المستخدم في لغة الحياة اليومية يهدد بتسرب التصور ، بل هى أن منطق القضية يأخذنا فى الاتجاه الخاطيء . أو كما عبر هيجل عن هذا الأمر بقوله : « إن القضية المتخذة صورة الحكم لا تكون ملائمة للتعبير عن الحقائق التأملية » [10] . وما يعنيه هيجل بهذه الملاحظة ليس محدوداً على الإطلاق بالطبيعة الخاصة بمنهجه الجدلي . فهيجل

– على العكس من ذلك – يُظهر هنا الطابع العام المميز لكل تفلسف ، على الأقل منذ " تحول " أفلاطون نحو **المعقولات** *Logoi* * [11] .

فمنهجه الجدلي الخاص لا يمثل سوى نوع معين من التفلسف . ومن المفترض عموما في كل تفلسف أن الفلسفة بذاتها لا تمتلك لغةً تفي بالمهمة المنوطة بها . وبالطبع فإننا في حالة الفلسفة – مثلما هو الحال في كل كلام – لا نستطيع أن نتحاشى صورة القضية ، أي تلك البنية المنطقية للإسناد التي يتم فيها إسناد محمول ما إلى موضوع معطى . إلا أن هذه الصورة تشكل افتراضاً مضللاً ، وتوحي بأن موضوع الفلسفة يكون معطى ومعروفاً سلفاً على نحو ما تكون العمليات والأشياء التي نلاحظها في العالم . ولكن الفلسفة تتحرك في إطار وسيط التصور على وجه الحصر : « في إطار المُثل Ideas، وعبر المُثل ، ونحو المُثل » [12] . وعلاقة هذه التصورات ببعضها بعضاً لا يتم إيضاحها من خلال تأمل « برأني » يواجه التصور الخاص بالموضوع من الخارج ، أي من خلال هذه أو تلك " الوجهة من النظر " . ويسبب تعسف هذه الطريقة في النظر إلى المسألة التي يتم فيها إسناد خاصية ما أو أخرى إلى موضوع ما ؛ فإن هيجل يصف هذا " التأمل البرأني " باعتباره يمثل بدقة نوعاً من " سفسطة الإدراك " sophistry of perception [13] . فوسيط الفلسفة – على العكس من ذلك – هو تأمل أشبه بتلاعب مرآوي بالمقولات mirror-play of categories يتم من خلاله الإفصاح بصورة جوانية وديناميه عن موضوع الفكر . وهو تأمل جواني ؛ لأنه بوصفه وجوداً وروحاً ينزع نحو التصور الذي يكون مقصوداً بواسطة الفكر باعتباره كلاً عيانياً .. ولقد اعتبر هيجل محاورة **بارمنيدس** ***Parmenides*** لأفلاطون أعظم أعمال الجدل القديم ؛ بالضبط لأن أفلاطون في هذا العمل قد

* كلمة **Logoi** هي جمع كلمة **Logos** التي تعني العقل أو الكلمة التي بها يتم التعبير عن الفكر التأمل الباطني .

أثبت استحالة تحديد أي مثال Idea مفرد بذاته بشكل مستقل عن مجمل المُثل الأخرى . ولقد فهم هيجل أيضاً على نحو صائب أن منطق التعريف لدى أرسطو يبلغ حدوده في مجال المبادئ الفلسفية . فالمبادئ الأولى لا يمكن تصنيفها ، ولكن يمكن فقط الاقتراب منها من خلال نوع مختلف من التأمل الذي يسميه أرسطو - متبعاً أفلاطون - **العقل** *Nous* [14]. هذه المبادئ "الأولى" الأكثر شمولية * - التي تكون ترانسندنتالية [متعالية] بمعنى أنها تتجاوز كل مجال جزئي باعتباره مجالاً محدوداً بالجنس - تشكل في مجمل تنوعها وحدة واحدة . وهيجل يصف هذه المبادئ جميعها بالمصطلح المفرد المدهش : " المقولة " **The Category** [15] . فهي جميعاً " تعريفات للمطلق " بدلاً من كونها تعريفات للأشياء أو لأنواع من الشيء على طريقة المنطق التصنيفي لدى أرسطو ، والتي وفقا لها تكون ماهية شيء ما محدودة بمفهوم الجنس والاختلاف النوعي [أو الفصل] [16] . فهذه المقولات تمثل حدوداً تربط وتحدد بالمعنى الحرفي لكلمة " **الحد** " *Horos*[17]. فهي حدود يتم تعريفها فقط بالتبادل داخل مجمل التصور ، وهي فقط تمثل مجمل حقيقة التصور عندما يتم تمثلها معاً. فهذه القضايا التأملية تعكس في صورة مرآوية حالة **الرفع** (sublation) *Aufhebung* الخاصة بوضعيتها الجوانية . إنها أشبه بأقوال هراقليطس التي تعبر عن الواحد **The One** ، عن الحكمة الواحدة في صورة متناقضة . إنها تحفظ الفكر داخلها بأن تخلصه من كل تخارج **externalization** بحيث ينعكس الفكر " داخل ذاته " . فلغة الفلسفة ترفع ذاتها ** ، لا تقول شيئاً وتتجه نحو الكل في نفس الوقت .

---

* المبادئ الأولى عند أرسطو من قبيل : الوجود بالقوة والوجود بالفعل ، والعلة المادية ، والعلة الصورية ، والعلة الفاعلة ، والعلة الغائية ، هي مبادئ عامة تنطبق على أي موجود كان ؛ وهي من هذه الناحية تختلف عن المنطق التعريفي التصنيفي لدى أرسطو الذي بمقتضاه يتم تعريف شيء جزئي ما وفقاً لجنسه ونوعه وفصله (أي الحد أو الاختلاف النوعي الذي يفصله عن بقية أفراد نوعه) .

** سبق أن شرحنا بإيجاز معنى مصطلح " الرفع " .

فتماماً مثلما أن لغة " الشعر الخالص " تكوّن حالة نموذجية وتحديدية تخلف وراء ها كل نثر ، أو بالأحرى كل الأشكال البلاغية المعتادة ، كذلك فإن الجدل الهجيلي يكوّن حالة نموذجية وتحديدية معاً . أما محاولة هيجل الخاصة لاحتواء هذا الحد داخل دوال منهج البحث الديكارتي عن طريق تقدم الفكر الذى يتم تأمله جدلياً - فهي محاولة تبقى فقط مجرد اتجاه . وربما تكون هذه المحاولة محدودة على نفس النحو الذى يكون فيه أي تفسير لقصيدة محدوداً هو الآخر . وعلى أية حال ، فإن هيجل كان واعياً تماماً بأن المجمل الخصب للفكر يبقى مهمة لا يمكن إنجازها أبداً . فهو نفسه قد تحدث عن إمكانية تحسين منطقه ، واستبدل مراراً بالاستنتاجات الجدلية المبكرة استنتاجات مختلفة . ومثل كل متصل ، فإن متصل الفكر يكون قابلاً للانقسام بصورة لانهائية . وماذا عن الشعر ؟ إن الأمر هنا لا يعنى فحسب أنه ليست هناك قصيدة يمكن أن تُوهَب تفسيراً يستنفد معناها ، فإن فكرة " الشعر الخالص " ذاتها تبقى مهمة للتأليف الشعري لا يمكن أن تكتمل أبداً . وإن هذا ليصدق على كل قصيدة في النهاية . ويبدو أن ملارميه - مؤصل " الشعر الخالص " - قد كان واعياً بهذ التناظر بين الشعر والفلسفة . فنحن على الأقل نعرف أنه أمضى بضع سنوات في دراسة مكثفة لهيجل ، وكان قادراً - من خلال أعماله التي لا تعوض - على أن يستوعب في اللغة اللقاء بالعدم واستدعاء المطلق أيضاً .

فالوهب الذاتي والتراجع الذاتي ، ذلك الجدل القائم على التكشف والتراجع ، يبدو أنه يبقى متأرجحاً في سر اللغة ، بالنسبة للشعراء والفلاسفة معاً ، منذ أفلاطون وحتى هيدجر .

وهكذا ، فإن كلاً من نمطي الكلام يشتركان في سمة عامة ، وهي : أنهما لا يمكن أن يكونا " كاذبين " . لأنه ليس هناك مقياس خارجي يمكن أن يقاسا

عليه أو يناظرانه . ومع كل ذلك فإنهما يبقيان بمنأى تماماً عن التعسف . إنهما يقدمان نوعاً فريداً من المخاطرة ، لأنهما قد يخفقان فى أن يعيشا لأجل ذاتيهما . وفي كلتا الحالتين ، فإن هذا يحدث لا لأنهما يخفقان في أن يناظرا الوقائع ، وإنما لأن الكلمة في كل منهما تبرهن على أنها «فارغة» empty . وفى حالة الشعر ، فإن هذا الإخفاق يحدث عندما لا يبدو هذا الشعر على ما يُرام ، وإنما يبدو مثل غيره من الشعر أو مثل البلاغة المستخدمة في الحياة اليومية . وفي حالة الفلسفة ، فإن هذا الإخفاق يحدث عندما تصبح اللغة الفلسفية مختطفة فى برهنة صورية خالصة أو عندما تنحط إلى مستوى السفسطة الفارغة .

وفي كلتا هاتين الصورتين المتدنيتين من اللغة - أي القصيدة التي ليست بقصيدة لأنها لا تكون لها نغمتها الخاصة ، والصياغة الفكرية الفارغة التي لا تمس موضوع الفكر - فإن الكلمة تتحطم . فحيثما تحقق الكلمة ذاتها وتصبح لغة ، فإننا يجب أن نعاملها بوصفها كلمة .

10

الخبرة الجمالية والخبرة الدينية

مثل كل أنواع الخبرات الأخرى تحاول كل من الخبرة الجمالية والخبرة الدينية التعبير عن نفسيهما في اللغة . وإذا وضعنا في الاعتبار معناهما اليوناني الأصلي ، فسنجد أن كلمتي الشعر *poetry* - التي تعني حرفياً الصنع من خلال الكلمة - والثيولوجيا *theology* - التي تعنى حرفياً الكلام عن المقدس - هما ما يشكلان جوهر القضية هنا . إن أي امريء يكون على ألفة بالثيولوجيا والشعر اليونانيين يعرف جيداً أنه من المستحيل تماماً التمييز بين لغة الشعر ولغة التقليد الأسطوري * . لأن الشعراء أنفسهم هم على وجه التحديد الذين مثلوا الوسيط الذي انتقل عبره ذلك التقليد . والسؤال الذي يكون مطروحاً في هذه الصيغة : " لغة شعرية أم دينية ؟ لهو سؤال يكون حتى دون اللياقة عندما نكون في مواجهة تقاليد الفكر الهندي أو الصيني ؛ لأننا ها هنا لا نستطيع حتى أن نسأل عما إذا كنا نتعامل مع الشعر أم الدين أم الفلسفة . فمن الواضح أن الجدال المشحون بالتوتر بين التقليد الديني والشعري من ناحية ، وبين دعاوى العلم والفلسفة المنبثقة حديثاً من ناحية أخرى - من الواضح أن هذا الجدال هو سمة مميزة للتطور العقلي والروحي في الغرب . وهذا التوتر هو على وجه التحديد ما أدى في النهاية إلى التمييز بين الكلام الشعري والديني . ولذلك فإننا لا يمكن أن نصوغ موضوع المشكلة المتضمنة هنا على نحو مجرد ومحايد تاريخياً **ahistorical** . فإننا يجب

---

* من المعروف أن الأساطير اليونانية كانت حافلة بتصوير العالم الديني لدى اليونان ، وكانت لغة هذه الأساطير في الغالب هي لغة الشعر على نحو ما نجد ذلك في الثيوجينا [أنساب الآلهة] لدى هزيود وهوميروس .

بخلاف ذلك أن نطرح القضية من حيث العلاقة بين هذه الأنواع من الكلام والخبرة التي تكمن وراءها ، وذلك من داخل التقليد المسيحي للغرب .

وفضلاً عن ذلك ، فإن هذه القضية تنشأ بالنسبة لنا ؛ لأننا قد لاقينا لأول مرة في التقليد المسيحي اليهودي ديناً مؤسساً على كتاب مقدس ، أي على مجموعة من الكتابات لها مصداقية شرعية مقدسة . وفي اللغة الإنجليزية نجد - على سبيل المثال - أن كلمة " كتاب مقدس " scripture تُفهم على الفور بمعنى « الإنجيل » the Bible .

وفقط في هذا السياق يصبح موضوعنا الأساسي قضية ملحّة بإطلاق . ولسوف يكون أمراً خلواً من المعنى أن نسأل إذا ما كان ينبغي من حيث المبدأ اعتبار لاو-تسيLao-tze شاعراً أم معلماً دينياً أم فيلسوفاً .

وهكذا ، فإن موضوعنا الأساسي يتعلق بقضية ليست واضحة بذاتها على الإطلاق . فهي بالأحرى تتضمن فهماً مسبقاً محدداً يُراد توضيحه . وطالما أنها قضية تتعلق بالكلام واللغة المكتوبة ؛ فإنها تعد موضوعاً هرمنوطيقياً . و" الهرمنوطيقا " كلمة قد أصبحت شائعة تماماً في القرن الثامن عشر ، وإن اختفت بعد ذلك من مجال الواقع الفعلي لمدة مائة عام . وهي في الأصل كانت في الغالب كلمة تنتمي إلى لغة الحياة اليومية ، حتى إنها كانت من الممكن أن تنطبق على الشخص الذي نريد أن نصفه باعتباره شخصاً يتميز بالفهم ، شخص يعرف كيف يتصل بموجود بشري آخر ، ويدرك ما يكون فحسب ضمنياً وغير معبر عنه بوضوح من جانب الآخر . وحتى شليرماخر - المؤسس الشهير للهرمنوطيقا العامة - كان يذهب إلى القول مراراً وتكراراً بأن فن الهرمنوطيقا يكون لازماً أيضاً في حياتنا الاجتماعية . فعلى حد قوله : " من ذا الذي يستطيع أن يشارك بصورة فعالة صحبة من الموهوبين على نحو فائق ، دون أن يسعى للإنصات لكلماتهم ، كما لو كان موقفه بذلك يشبه تماماً موقفنا حينما نقرأ بين سطور كتب مكتوبة على نحو أصيل ومحكم ؟ ومن ذا الذي لا يحاول

في محادثة ممتلئة بالمعنى - قد تكون في جوانب عديدة منها بمثابة حدث هام يستحق بالمثل تفحصاً عن قرب - من ذا الذي لا يحاول أن يلتقط من هذه المحادثة نقاطها الأساسية ... ؟ » [1] .

وهكذا فإن الفن الهرمنوطيقي هو في الحقيقة فن فهم شيء ما يبدو غريباً وغير مفهوم بالنسبة لنا.

ونحن في خبرتنا بالحياة عموماً تواجه هذه المهمة في صورتها الأكثر تطرفاً وقتما نتيح لشيء ما أن يُقال لنا . وربما يحق لنا القول أن تعلم كيفية فعل هذا الأمر على النحو الصحيح هو مهمة لا تنتهى أبداً ، ملقاة على عاتق كل منا في الحياة التى يحياها كل منا . ولكننا حتى إذا صرفنا النظر عن هذا الكبح الأخلاقي الذي يسببه احترامنا لذواتنا ، فإننا بالتأكيد يحق لنا أن نزعم أننا نواجه مستويات مختلفة من الصعوبة في مهمة الفهم ، وأن هذه المهمة تكون صعبة بصورة خاصة حينما يكون مفروضاً علينا أن نعيد إيقاظ لغة الكتابة المتحجرة كيما تتحدث من جديد . وبهذا الاعتبار ، فإنه يكون من الواضح أن الفهم يمثل مهمة خاصة وقتما نكون مواجهين بالنصوص أو بأي شيء قد تم تدوينه - فالمهمة هنا هى أن نتيح للنص أن يتحدث إلينا من جديد .

وبالطبع ، فإن مجرد كون شيء ما مدوناً ليس هو الأمر الحاسم هنا . ومن الصادق يقيناً أن كل صور الكتابة ينبغي أن تُستنطق . إلا أن الوظيفة المعتادة للكتابة تكمن في أنها تحيلنا إلى فعل أصلي ما من أفعال القول ، حتى إن النص بهذا المعنى لا يدعي أنه يتحدث بفضل قدرته الخاصة . فعندما أقرأ الملاحظات التي دونها شخص ما ، فإن المتحدث لا النص هو الذي ينبغي أن يبدو كما لو كان يُستنطق من جديد . ومع ذلك ، فإنه في حالة النصوص " الأدبية " (بالمعنى الأكثر اتساعاً) يكون من الواضح أن ما يتحدث من جديد ليس هو المتحدث ، وإنما هو على وجه التحديد النص **the text** ، الرسالة **the message** ، الكلام المنقول ذاته **the communication** . أما

كيفية حدوث هذا الأمر ، فهو يعد مشكلة قائمة بذاتها . والواقع أننا نسمي الكتابة فناً حينما ينجح الشعر أو الأدب في " أن يتحدث " إلينا . وربما نتساءل كيف يتسنى لفنان الكلمة المكتوبة أن يوجدها بحيث يتحدث النص بذاته ، ولدرجة أننا لا نشعر بحاجة إلى الإحالة إلى فعل أصلي من الحديث ، إلى الكلمة المعاشة . وبالطبع فإن الموقف يكون مختلفاً بصورة جوهرية طالما كانت نصوص التراث المسيحي اليهودي هي موضع اهتمامنا . فمن المؤكد أن ما يتحدث إلينا في الكتاب المقدس لا يعتمد في المقام الأول على فن الكتابة ، وإنما على سلطة الشخص الذي يتحدث إلينا في الكنيسة .

وإذا أردنا أن نحلل مشكلة " الكلام الشعري والديني " ، فإننا نجد أنفسنا في مواجهة نوعين من النصوص الخاصة . ونحن يجب أن نعي بوضوح التضمنات الخاصة فيما يمثله هذان النوعان المختلفان من النصوص . فهناك في المقام الأول النص الذي نسميه « أدباً » بالمعنى الضيق لهذه الكلمة . وهو ما أسميه النص " المحايث " text " eminent" ؛ لأنه لا يماثل الملاحظات المكتوبة التي ندونها حينما نود أن نحتفظ بتسجيل مكتوب للمحاضرة – على سبيل المثال – أو نكتب خطاباً بدلاً من رسالة شفوية . ففي كل هذه الحالات تحيلنا الصيغة المكتوبة إلى الكلام الأصلي باعتبارها رسالة تذكرنا بفكرنا الخاص . وفي مقابل ذلك ، فإن النص المحايث هو نص نقصده بوصفه نصاً ، حتى إننا نشير إليه باعتباره شيئاً ما "يبقى مكتوباً " stands written [2] .

وبالطبع فإننا ينبغي أن نسلم بأن الاستخدام اللغوي يسمح لنا بتطبيق كلمة " نص " خارج نطاق مثل هذه الحالات المحايثة من قبيل : نص الكتاب المقدس أو النص القانوني أو النص " الأدبي " . ولكن هذا يعكس فحسب المهمة " الحِرفية " للفهم طالما أن عمل المفسر يتعامل مع الموضوع المراد فهمه باعتباره نصاً ، وهو أمر يمثل فحسب الطرح " الحِرفي " للنص أكثر مما يمثل استقلالية " الأدب " . وفي مقابل ذلك ، فإن النص الأصيل هو بالضبط ما

تقوله الكلمة حَرفياً : إنه نسيج محبوك يتجمع معاً . فاللغة - إذا كانت حقاً نصاً بالمعنى الصحيح - تتجمع معاً على ذلك النحو بحيث " تبقى ماثلة " لحسابها الخاص ، ولم تعد تحيلنا إلى قول أصلي أكثر شرعية ، ولا تشير وراء ذتها إلى خبرة بالواقع أكثر شرعية . ومتى يحدث ذلك دون سند من الممارسات القانونية أو الكنسية ، فإنه يكون لدينا " نص " مستقل .

لقد اتخذنا نقطة انطلاقنا من الحقيقة القائلة بأنه من المستحيل في التقليد اليوناني أن نفصل بوجه خاص بين اللغة الشعرية واللغة الدينية . وبالطبع فقد كانت.هناك طقوس تعبدية تصحبها أشكال من التعبير اللغوية الخاصة بها ، ولكن الشعر كان هو الفن اللغوي الذي انتقل من خلاله التقليد الديني الحقيقي لدى اليونان . ونحن نسمي هذا تقليداً أسطورياً ؛ لأنه لا يتطلب أي مصداقية أخرى بخلاف كونه يُروى . إن القصص الأصلية تكون مهمته بأفعال الآلهة والأبطال . ولكن الشكل الذي تُروى فيه هذه القصص بصورة أصلية ، ويُعاد فيه روايتها ، وتُروى للآن من جديد ، إنما يمثل تفسيراً طازجاً . وهذا يشمل حتى نقد الآلهة الذي نجده باستمرار لدى الشعراء العظام الذين تلوا عصر التأليف الملحمي - ونحن نتذكر هنا ، على سبيل المثال ، نقد سلوك الآلهة التي صورها هوميروس . ووحدة الكلام الديني والشعري التي لا تقبل الانفصال ، إنما تُشاهد أيضاً في أنه حتى النقد الفلسفي للتقليد الديني يبقى في النهاية شكلاً من أشكال الثيولوجيا أيضاً . وإذا كان أفلاطون بمقدوره أن يسبك أساطيره بحِرفية فريدة من مزيج متقن من الموضوعات الدينية التقليدية والتصورات الفلسفية ، فإنه بذلك يحفظ السمة المميزة للتقليد اليوناني ككل : وهي قدرته على الجمع بين الحقيقي والمزيف ، قدرته على إعلان أشياء أكثر سمواً أثناء الاستمتاع بحرية اللعب .

إن الفهم الذاتي للشعر اليوناني يبدأ بقصيدة هزيود التي تظهر فيها ربات الشعر أمام الشاعر ليقطعن على أنفسهن عهوداً له : فهن قادرات على أن ينبئنه

في وقت واحد بالكثير من الحقيقة والكثير من الكذب [3] . وهذه الأبيات غامضة على نحو خاص ، حتى إن أي امرىء يكون حساساً للشعر لا يمكن أن يخفق في إدراك ما يعنيه هذا : فربات الشعر ينبئن دائماً بالحقيقة والكذب معاً . حتى إذا كان الشاعر يستدعيهن ليشهدن على صدق ثيوجينياه [روايته لأنساب الآلهة] . إن المشكلة تتكشف فعلاً بوضوح هنا . فما نوع إدعاء الحقيقة الذي يكون مقترناً بحرية الابتكار لدى الشاعر ؟ إن هذا سؤال نحن على ألفة به تماماً . ويجب ألا نسمح لأنفسنا بأن تُضلَّل من خلال مفاهيم مفرطة في حداثيتهما عن الاستطيقي أو الشعري الخالص ، كما لو كان الموقف فيه أي اختلاف في يوم ما عما هو عليه الآن ، وكما لو كان الشعر في يوم ما قد قام على تقديم شيء ما حقيقي من خلال البراعة الشكلية للغة . وهذا هو ما اسميه بطريقة فظة في بحوثي السابقة بمبدأ " اللا تمايز الجمالي " aesthetic nondifferentiation : فإنه مما ينتمي إلى ماهية الفهم الشعري أن لا ننكب على عملية التأليف في ذاتها ، على عملية التنفيذ *exergasia* (إذا استخدمنا مصطلحاً من فن التصوير اليوناني) . فعلى العكس من ذلك ، نجد أن النطق اللغوي الذي لابد منه يفصح عن مضمون ، ويسمو بهذا المضمون إلى حالة حضور مفعم بالحياة وملموس ، لدرجة أنه يجعلنا ممتلئين تماماً * .

ويجب أن نتساءل من جديد عن كيفية اتصال هذا ببدايات الفكر اليوناني. أين موضع صلة الأسطورة بالشعر والحقيقة ؟ وأود القول بأن الشيء الأوَّلي

---

* يؤكد هنا جادامر من جديد على أن مفهوم الإستطيقي أو الجميل في الفن [وخاصة في الشعر] بمعناه التجريدي في الموقف الحداثي - هو مفهوم دخيل على الشعر (مثلما هو دخيل على الفن عموماً) ؛ فماهية الشعر - كانت وستظل - تكمن في قول شيء ما أو حقيقة ما من خلال الصورة اللغوية الشعرية . ومعنى هذا أن جادامر لا يريد أن يسقط من حسابه أهمية الصورة اللغوية الشعرية ، بل يريد التأكيد على أننا لا ينبغي أن ينصرف اهتمامنا إليها باسم الحداثة ، وباسم تجريد الفن وتنزيهه عن الحقيقة دينية كانت أم اجتماعية .. إلخ . وهذا التنزيه أو التمييز للإستطيقي هو ما يتخذ جادامر ضده ما أسماه بمبدأ اللا تمايز الجمالي .

فيما يتعلق بالأسطورة إنما هو فعل الروي ذاته . وهذا زعم جريء بالنسبة لامرئ كان في ماربورج في العشرينيات - وبالتالي أدرك صحبة رودولف بولتمان Rudolf Bultmann) * ، ولكني يجب أن أفصح عن رأيي على هذا النحو . ونحن يجب أن نكون واضحين فيما يتعلق بما يكون متضمناً في فعل الروي هذا : فهو من حيث طبيعته الباطنية يكون بمثابة عملية لا تنضب بحيث يمكن أن تستمر بلا حدود . فراوي القصة الذي لا يخطط لكي يعطي الانطباع بأنه يمكن من حيث المبدأ أن يواصل قصته - ليس قاصاً حقيقياً على الإطلاق . وهذا يعنى أنه عندما تُروى القصص عن الآلهة ، فإن شكل التوصيل ذاته يتضمن لحظة التتابع - وما إلى ذلك - التي تجاوز ما قد قيل إلى شيء ما لا زال يكمن وراءه . فالبعد المقدس الذي يُسرَد في القصص - من قبيل سلوك الآلهة وتعاملاتهم مع الناس والأبطال - يُنتج مجالاً لا نهائياً من الإمكانيات بالنسبة للقص ؛ والشكل الملحمي للأدب إنما هو تعبير عن هذا المجال .

وهناك استخدام آخر للكلام يعد مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بهذا ، وهو فيما يبدو الابتهال invocation ، أو ربما أمكن أن نقول ببساطة أنه فعل الذكْر naming ذاته . ومن الواضح أن فعل الذكْر - بالمعنى الذي استخدم به الكلمة هنا من حيث ارتباطها بفعل الابتهال - لا ينبغي أن يختلط بتلك العملية في تسمية الأشياء كلها ، والتي من خلالها استحوذ آدم على العالم المخلوق . فالخبرة التي تعنينا هنا هي خبرة الابتهال . وهوميروس يروي لنا باستمرار كيف أن البشر يدعون الآلهة بالاسم ، رغم أنهم يعون تماماً أنهم لا يعرفون إذا ما كانوا يدعونهم حقاً بالاسم الصحيح . فعبارة " أي زيوس ، أو بأي اسم شئت أن تُسمَّى " - هي جملة غنائية مألوفة في الابتهال الملحمي .

* كان رودولف بولتمان أحد الذين تتلمذ على يديهم جادامر ، وكانت له معرفة واسعة وعميقة بالتراث اليوناني ، ومن الواضح أن جادامر يختلف معه في هذه النقطة .

ومن الواضح أن هذا الابتهال يتجه إلى ما هو أبعد مما نعرفه ، ويكشف عن شيء ما يبقى مختفياً عن إدراكنا ، شيء ما يتجاوز على الأقل ما نعرفه عنه . إن متعة الشاعر التي يستشعرها في فعل الذكر - في سرد الأسماء في ذاتها على نحو صريح - هي لحظة جوهرية في الاتجاه الملحمي لدى الرواي ، كما برهن على ذلك بوضوح كل من هوميروس وهزيود .

وإذن فالنقلة من هذا النوع من التراث الأسطوري والشعري إلى " الأدب " هى - إن جاز لي أن أكشفها في صيغة ما - نقلة من السرد القصصي إلى مفهوم العمل . وبالطبع فإن مفهوم العمل والعمل الفني ليس بالمفهوم الذي يخلو من المشكلات . وكما هو معروف ، فقد كان هناك سعي في علم الجمال المتنامي المعاصر لاستبعاد مفهوم العمل كليةً . فلقد زُعم أن الشيء الجوهري ليس هو العمل الذي يتيح " للمستهلك " مسافة معينة يتأمل منها الفن ويستمتع به ، وإنما فعل الصدمة ذاتها . وعلى الرغم من ذلك ، فإنني أعتقد أن هناك أسباباً هرمنوطيقية وجيهة للقول بأن العمل لازال يبقى هو العمل . إن أي تشكيل قابل للتعريف مما يمكن أن نطبق عليه تعبيرات من قبيل : " جميل " و " مصنوع بشكل جيد " و" بليغ " وما إلى ذلك - يكون بالفعل شيئاً قد تم تعريفه وفقاً لحسابه الخاص بمجرد أن نصفه على هذا النحو . وأنا لا أزعم أن هذا الانتقال إلى [مفهوم] العمل ينتمي إلى العبادة الدينية : فالطقس الديني والاحتفال وكل أشكال ومظاهر الشعيرة الدينية التي تأسست من قبل - يمكن إعادتها مراراً وتكراراً وفقاً للعرف المقدس ، دون أن يشعر أي فرد بأنه من الضروري أن يصدر حكماً عليها . ومن ناحية أخرى ، فإنه من الصواب القول بأنه حتى الكيان المتحرك يتمتع بهوية خاصة به ، تماماً مثلما يكون الحال بالنسبة لفعل رقص فريد ، أو أداء متقن ببراعة ، أو ارتجال على الأرغن . ومن الممكن تماماً أن نصف شيئاً كهذا باعتباره «جميلاً » أو « أجوفَ » ، تبعاً لما يكون عليه الحال . فهناك شيء ما يقدم نفسه هنا

باعتباره شيئاً ما نصدر عليه حكماً . فحتى إذا كان هذا الشيء قد شُوهد أو سُمع فقط لمرة واحدة ، فإنه لا زال يمثل شيئاً ما قد اتخذ شكلاً باعتباره عملاً. وأود القول بأننا يمكن أن نلاحظ هذا الانتقال التدريجي من الطقس إلى " العمل " في تطور الأدب اليوناني ، وهو انتقال يبلغ ذروته في النهاية في عمل يُكتب ليقرأ . ونحن يمكن أن نتتبع العملية التي تبدأ فيها كل أشكال الكلام الشعري والديني - المرتبطة ببعضها ارتباطاً وثيقاً - في التشكل كأعمال ، على نحو ما يبدو ذلك : في تطور الإلقاء الملحمي الحماسي الذي تجاوز الطقس الديني ، وفي العرض المسرحي ذي الألحان الراقصة للغناء الكورالي ، والذي انبثق بالتأكيد من الحفاظ على ممارسة الشعائر الدينية اليومية ؛ وفي العرض المسرحي التراجيدي الذي كان يعد مناسبة قائمة بذاتها تُمنح لها الجوائز ، رغم أنه كان منغمساً في سياق الحياة الدينية . وقصارى القول أنه بمقدورنا أن ننظر إلى هذه الأشياء باعتبارها أشياء تجد نفسها بالفعل كنقاط مرحلية على الطريق نحو استقلالية النص ، حتى إن تحولها إلى أعمال مكتوبة وإلى أعمال مقصودة أساساً لأجل القراءة - يصبح حينئذ أمراً لا يدعو للدهشة ولا يصعب إدراكه .

فما هو ذلك الذي يكون متضمناً - مع ذلك - في أن شيئاً ما قد أصبح في النهاية " أدباً " - ذلك الذي تشكل كنص أو كعمل على ذلك النحو الذي يستطيع معه أن يتحدث بوصفه " أدباً " ؟ وكون أننا نتعامل حقاً مع عمل قد أصبح مستقلاً - وليس مع كلمات أديب معين - عندما نتيح لهذا العمل أن يتحدث إلينا ، لهو أمر يظهر لنا في أن إعادة إنتاج العمل - حتى من جانب الأديب أو القارىء - تنطوي على لحظة عارضة وغير لائقة . والنص الأصيل بهذا المعنى المميز لا يُقاس أبداً تبعاً للنحو الأصلي الذي قيل به في الأصل . فهناك دائماً شيء ما مزعج فيما يتعلق بسماع شاعر ما يقرأ أعماله الخاصة : فنحن عندئذ نتساءل لماذا ينطق الشاعر على مثل هذا النحو ، ولماذا يكون

أداؤه على مثل هذه الكيفية . وكل قائل " لنص ما " يعرف أنه ليست هناك إمكانية لوجود تحقق صوتي - ولا حتى صوته الخاص - يمكن أن يُرضى تماماً آذاننا الباطنية . فالنص قد اكتسب حالة مثالية لا يمكن منع وجودها بواسطة أى تحقق ممكن * .

ومشكلة «إعادة الانتاج » المسرحي بمعنى التحقق التمثيلى المسرحي ، هى شيء ما آخر يؤيد بالمثل مسألة مثالية « الأدب » . حقاً إن هناك مستوى مستقلاً من الواقع يحدث هنا بفضل نوع من الإبداع الثانى [للنص الأدبى] . ولكن حتى النص الدرامي يظل أيضاً - بسبب مثالية صورته الأدبية - معياراً لتلك الإبداعات « الثانوية » وربما يجول بخاطرنا هنا تصور دور ومقدار الانحراف عن المسار الأصلي الذي يسمح لنا به النص الشعري نفسه . ولكن توجد هنا مشكلة معقدة من الغشاوة بين حالة مثالية وأخرى ، وليس في وسعي أن أتتبعها الآن . إلا أننى أود أن استخلص نتيجة عامة واحدة من حالة المثالية المتضمنة في « خاصية التحدث » التى تتميز بها النصوص ، والتى لا يمكن أبداً لأي متحدث أن يناظرها . وهى أن النموذج المثالي للنصوص التى تتحدث بوصفها نصوصاً ، هو نموذج يعني في النهاية عدم قابلية هذه النصوص للترجمة .

ومن الواضح أن " الأدب " يتميز - بالمقارنة بأي شيء آخر يتم تداوله في صورة مكتوبة - بأن تجليه اللغوي الفعلي وليس " معناه " فحسب ، هو ما يمثل جوهر المسألة هنا . وهذا هو السبب في أن ترجمة النصوص الأدبية تمثل في حد ذاتها مهمة شعرية - أدبية لا يمكنها أبداً سوى أن تحقق صورة تقريبية

---

* يذكرنا رأى جادامر هنا بما قاله في مقال سابق من أن مغنى الأوبرا والممثل - مهما كان أداء كل منهما عظيماً - يمكن أن يكون أداؤهما دخيلاً على العمل نفسه ، طالما كانا يستعرضان قدراتهما الفائقة في الأداء . فالممثل العظيم - بعبارة أخرى - هو الذى يختفى وراء الدور الذي يؤديه . وكل هذا يؤكد من جديد على أولية وصدارة العمل أو النص الأدبي على مبدعه . انظر ص . 133 , 145 . من هذا الكتاب .

من الأصل . ومن الواضح أننا نلاقي الحالة المتطرفة من " الأدب " التي غالباً ما تستعصي تماماً على الترجمة - في " الشعر الخالص " الذي هو عين النموذج المثالي للشعر الغنائي الرمزي . فالشعر من هذا النوع هو نتاج متطرف لصورة من اللغة تنبذ العنصر البلاغي جنباً إلى جنب مع الوسائط اللغوية المعتادة التي يتم بواسطتها توصيل المضمون . فعندما يكون الصوت والمعنى في حالة تعادل تام بوصفهما مركزين للجاذبية ، حتى إن وحدة الكلام يتم تحققها دون أي وسائط بنائية منطقية أخرى أياً كانت - وذاك هو النموذج المثالي للشعر لدى ملارميه - فإن ذلك لا يعني أن المعنى الموحَّد قد تعرض للخطر أو استُبعد . فإن هذا يبدو لي نوعاً من سوء الفهم . فالحقيقة أن هذا النموذج المثالي ينبذ بالفعل أي نوع من الكلام لا تتحدث فيه اللغة إلينا من خلال مثاليتها المحسوسة غير المنقوصة ، ومن خلال مثاليتها التي لا يمكن بلوغها - كما رأينا - عن طريق أي تحقق كان . وها هنا يبدو أن العمل قد تولد من الأشكال السابقة على الأدب **preliterary forms** التى وصلت فيها ذات يوم الأسطورة والحكايات المروية عن القدماء إلى الحد الذى يكون عنده " كل شيء رمزياً " (4) .

وإنني أود من خلال خطوة انتقالية تالية أن أقارب بين النص المكتوب والكتاب المقدس ، وذلك على أساس من الصيغة التالية : إن القصة التاريخية تصبح بمثابة الإعلان الأصلي . وكلمة الإعلان *proclamation* هنا تكون مقصودة لتحمل معناها الكامل الدال على " الوثيقة الرابطة " . ومن الواضح أن هذا يمثل شيئاً ما جديداً تماماً . فلماذا يكون هذ العهد في صيغة الوثيقة الرابطة أمراً ضرورياً ؟ إننا في تراثنا الغربي الخاص لا نعرف ديناً قديماً قد أدرك فكرة الآلهة المزيفة . لقد مثلت الآلهة في هذ الديانات مملكة من الوجود « وراء » الحياة اليومية ، مجال المقدس الذي أمكن بلوغه من خلال تفسيرات وإيضاحات متجددة دوماً ذات طبيعة شعرية وفلسفية . وواقع

الخبرة الدينية الذي لا جدال فيه كان بمثابة الافتراض المسبق لكل هذا ، وهو : أن الشعوب الأخرى ليس بمقدورها سوى أن تؤمن بهذا الواقع الطاغ للمقدس . وبالتالي فلم تكن هناك أية غرابة في ذلك التسليم المعروف بالآلهة من جانب الشعوب المقهورة أو المدن المهزومة داخل معبد آلهة الرومان . ولم يكن هذا الأمر مجرد إظهار لفطنة سياسية ، وإنما كان تعبيراً عن اتجاه عام تماماً إزاء الحضور الشامل للمقدس . والأمر يبدو مختلفاً تماماً عندما يكون موضع اهتمامنا هو الديانات الموحى بها . وإن جاز لي أن أغض الطرف عن الإسلام – الذي يمثل إعلانه الديني مشكلة خاصة لا أستطيع أن أخوض فيها الآن ؛ لأنني ليست لي أية معرفة باللغة العربية على الإطلاق – فإن مصطلح " الدين الموحى به " يمكن تطبيقه بالفعل على الديانتين اليهودية والمسيحية فقط * . فكلتا الديانتين تمتلكان وثيقة شرعية أصلية لا تخبرنا فحسب بتاريخ ، وإنما بالأحرى تشهد عليه . فالتاريخ الأصلي للشعب المختار ليس قصة عن عالم مقدس متعال من قبيل تلك القصص التي نجدها في التراث الصوفي للديانات الأخرى . فالعهد القديم يدعي أنه كلمة الله ، أي إلزام ، قانون ، عهد مبني على مراعاة القانون : فعقاب الله والإخلاص الذي يقوي الوعد هما أمران متلازمان معاً . والأسفار المنزّلة تشهد على إخلاص الميثاق فيما يتصل بالقانون وطاعة القانون . ولقد كانت هذه الكتابات على وجه التحديد هي التي ربطت الجماعة الدينية لليهود في القرن الثاني باعتبارها وثيقتهم التأسيسية .

---

* تصريح جادامر بعدم معرفته باللغة العربية لا يبرر إصدار حكم خطير مثل هذا الذي يجعل مصطلح " الدين الموحي به " ينطبق فحسب على الديانتين اليهودية والمسيحية ؛ ليس فحسب لأن الكثير من حقائق الدين الإسلامي معلومة لدى كثير من المستشرقين الذين تناولوا هذه الحقائق بلغات أجنبية عديدة ، وإنما أيضا لأن إصدار مثل هذه الأحكام يخالف طبيعة رؤيته الهرمنوطيقية . وعلى الرغم من أننا نسلم بأن هناك اختلافات تفصيلية بين الإسلام والمسيحية واليهودية ، إلا أن جوهر كثير من القضايا العامة التي يطرحها جادامر عن " الوحى " و" العهد " و" الميثاق " وغيرها ، نجدها ماثلة في الإسلام صراحة لا ضمناً ، وتمثل ركناً أساسياً من روح العقيدة الإسلامية .

ولنقارن الآن القصة المسيحية الأصلية بالتاريخ الأصلي للشعب اليهودي . إن " الميثاق الجديد " the new covenant لم يعد مثل القديم : فبدلاً من أن نتحدث عن " الطاعة " و " القانون " ، فإننا يجب أن نتحدث الآن عن إعلان البشارة kerygma - عن الرسالة - و" الإيمان " . وإذا أردنا أن نقدم إيضاحاً علمانياً للعلاقة البنائية بين الرسالة والإيمان كي نميزها عن العلاقة بين القانون والطاعة الموجودة في العهد القديم ، فأنني سوف ألفت الانتباه إلى طبيعة الوعد . إن الوعد بطبيعة الحال يعد شيئاً ما ملزماً ، ولكنه ليس مثل القانون الذي يكون ملزماً بمعنى أن كل فرد ينبغي أن يطيعه . والميثاق الجديد لا يعني أيضاً مجرد الوفاء التعاقدي بين طرفين . فهو لا يعنى فحسب أن الشخص الذي يَعد يكون حراً في ارتباطه بعلاقة ما . فليس الشخص الذي يَعد هو فحسب ما يكون حراً بهذا المعنى ؛ لأن كل وعد يكون موجهاً من حيث ماهيته نحو الحرية . فليس من المستحيل فحسب أن نجعل وفاءه ملزماً بواسطة وسائل قانونية - على نحو ما نستطيع فعل ذلك في حالة العقد - بل إن وفاءه لا يصبح بالفعل وعداً على الإطلاق إلا عندما يصبح مقبولاً . ومن هنا فإننا جميعاً نكون على ألفة بالموقف الذي نجد فيه شخصاً ما يكثر من وعده بصورة مبالغ فيها ، فنسدي إليه النصح عن طيب خاطر بألا يعد بشيء على الإطلاق . فالقبول وحده هو ما يعطي شرعية ملزمة للوعد ، وليس أي شيء آخر مما يمكن أن نفعله بالإضافة لهذا القبول . وهذا فيما يبدو لي يقدم لنا مماثلة بنائية علمانية جيدة لمفهوم الإيمان . فرسالة البشارة تكون مطروحة بحرية ، وتصبح فقط بمثابة البشارة بالنسبة للشخص الذي يقبلها .

وإذا كان لي أن أصف الأمر على هذا النحو - دون تفقه في أمور اللاهوت - فإنه من الممكن الآن أن استخلص نتيجة هرمنوطيقية . فإذا كانت الرسالة المسيحية تمثل بالفعل هذا العرض المطروح بحرية ، أي تمثل وعداً حراً يكون موجهاً نحو كل منا ، رغم أننا لا يكون لنا حق عليه ؛ فإن مهمة إعلان

الرسالة إذن تكون متضمنة من خلال قبولنا لها ، وإعلان الرسالة لا يعني مجرد ترديدها . فإن أي شخص يعلن الرسالة بطريقة غير مفهومة ، أي بطريقة حَرفية غير مرتبطة بسياق عياني ، حتى إنها تكتسب تفسيراً خاطئاً في موقف معين - هو شخص لا يقوم بإعلان الرسالة على الإطلاق . فإعلان الرسالة يقتضي أن نفهم ما الذي تعنيه ومن الذي تخاطبه . وهذا هو السبب في أنها يجب أن تُعلَن على ذلك النحو الذي يجعلها تصل بالفعل إلى الشخص الذي تكون موجهة إليه . وبذلك فإن الفهم ينتمي من حيث ماهيته إلى تبليغ الرسالة ، ويُحدث إرسالاً واعياً . وهذا يعنى فى النهاية أن الرسالة تتطلب ترجمة . وهكذا فإن إمكانية الترجمة الشاملة هي خاصية تنتمي إلى ماهية الرسالة المسيحية . فالمهمة التبشيرية للكنيسة المسيحية تنتج بالضرورة عن طبيعة رسالة البشارة ذاتها . وإذا كان اتباع الرسالة يعني نقلها إلى شخص آخر على ذلك النحو الذي تكون فيه مفهومة ؛ فإنه يكون إذن من الحاجات الضرورية الأساسية والمعقولة ترجمة الإنجيل إلى لغة الموطن السائدة ، وإعلان رسالة البشارة the Gospel في كل لغة . وهكذا يكون لدينا النسخة اليونانية الأصلية لقصة رسالة البشارة ، ومقدمة الترجمة اللاتينية ، والترجمة القوطية ، إلخ . وأخيراً أخذت حركة الإصلاح الديني هذه المهمة على عاتقها إلى منتهاها .

وإعلان رسالة البشارة يمثل - فيما يبدو لي - الأساس الذي بناءً عليه يتم تعريف الأشكال المختلفة من الكلام والتعامل الديني في التراث المسيحي . فكل أشكال الكلام التعبدي في نظام الصلاة المسيحي - الكاثوليكي أو البروتستانتي على وجه التحديد - تخدم مهمة إعلان رسالة الإيمان المنطوية على مفارقة . فنحن هنا نلاقي الصعوبة التي أشرنا إليها فيما سبق وإن كانت في أكثر صورها حدة ، وهي صعوبة السماح لشيء ما بأن يقال لنا . لأن الرسالة التي نسمعها هي رسالة غير معقولة من حيث إنها رسالة ليست مبنية على

فهمنا الطبيعي للموت والخلود ، ولا على الخلاص والفداء مثلما هو الحال في صور العزاء الدينية المألوفة . فالرسالة المسيحية - على العكس من ذلك - تمثل تحدياً يحطم كل توقعاتنا الطبيعية ؛ لأنها لا تناظر أفكارنا التوجيهية عن الثواب والعقاب ، الاستحسان والاستهجان . ويبدو لي أن فلاثيوس Flacius - مؤسس الهرمنوطيقا البروتستانتية في ڤيتنبرج Wittenberg- قد أظهر لنا بحق أن المهمة الأصيلة للهرمنوطيقا تنشأ من الطبيعة الخاصة للإعلان المسيحي . فكل السمات الغريبة التي نلقاها في الإنجيل ، وانعزالية اللغة والنحو والتقاليد وما إلى ذلك ، هى أمور تتطلب بالتأكيد معرفة متخصصة لكي تعيننا على فهم أفضل للنص الغريب . ولكن المهمة الحقيقية للهرمنوطيقا هنا هى تجاوز الغرابة الأساسية والخاصية الغريبة التي تكمن في الرسالة المسيحية ، وتبلغ ذروتها في الفكرة القائلة بأنه حتى الإيمان يكون برمته هبة من اللطف الإلهي ، لدرجة أن معيارنا للاستحسان والقيمة يفقد دلالته . وهذا الأمر يعتبر موجهاً ضد أى فهم طبيعي للطبيعة البشرية . ولهذا السبب ، لأننا هنا نكون مهتمين فقط بهذا التحدي للإيمان ؛ فإنه يبدو لي أن كل أشكال الكلام الديني التي نلقاها في المسيحية تمثل أدوات مُعِينة على هذا الإيمان .

وهذا الأمر يظهر فى نظام الصلاة العامة البروتستانتي من خلال الدور الأساسي الذي تقوم به العظة . ومع ذلك ، فإن كل الأشكال الأخرى للعبادة المسيحية ، مجمل حياة الكنيسة ، تمثل في النهاية أدوات معِينة على الإيمان : كالتراتيل ، والصلاوات ، والتبركات ، والقرابين ، وكل مظاهر الطقوس الدينية الأخرى . فحياة الجماعة تعني التضامن في الإيمان ، ولقد تمثل هذا في صور عقائدية من خلال عقيدة الروح القدس . ومع ذلك ، فإن العظة من بين كل هذه الأشكال من الحياة الدينية تعد فريدة من حيث كونها كلمة شخص ما يرتضي يقيناً عقيدة الكنيسة ، وإن كان هو الشخص الذي يؤدي الشهادة

كفرد ويتحدث علانية باعتباره خادماً للكلمة . وهذا هو السبب في أن العظة هى ذروة البلاغة الكنسية التي يتحدث فيها فرد واحد إلى كثرة من الناس ، ويحاول أن يبلغهم رسالة الخلاص .

والنتيجة التي أريد أن استخلصها من هذه المقارنة هي أنه حتى إذا كان من الصحيح القول بأن الكلام الشعري والكلام الديني قد افترقا عن بعضهما في التراث المسيحي ليصبحا نوعين مختلفين من الكلام ، فإن هذا لا يعني أن المضمون الديني لم يعد يُعبَّر عنه من خلال الشعر . ولا يعني - إذا عكسنا الأمر - أن النصوص الدينية لا يكون لها مظهر أدبي - شعري يميزها عن النصوص الدينية الأخرى . وهذا يفضي بنا إلى مهمتنا الأخيرة ، وهى جعل التداخل التبادلي لهذين المظهرين متعقلاً . ولهذا الغرض ، فإنني أود أن أضيف هنا مفهوم الرمزي - الذي لعب من قبل دوراً مركزياً في نظرية الفن ، مثلما لعب في فينومينولوجيا الدين - إلى المفهوم المتقابل معه والخاص بالعلامة sign ، وهو المفهوم الذي أود أن أمنحه كرامة جديدة هنا .

يمكننا أن نعرِّف الرمز باعتباره ذلك الذي من خلاله نعرف ونتعرف على شخص ما أو شيء ما . وهذا يعكس المعنى الأصلي للكلمة اليونانية ؛ حيث لعِبَ الرمز الدور المألوف لنوع من جواز المرور في العالم القديم * . ومن الواضح أننا نتحدث بمعنى مماثل عن الرموز الدينية . فجماعة المصلين تفهم رموزها ، وتجد تأييداً لذاتها في هذا التعرف على الرموز . وعندما منح علم الجمال الألماني الكلاسيكي دلالة موسعة على نحو كلي لمفهوم الرمز المستمد في الأصل من الأفلاطونية المسيحية - وإن كان قد أصبح فيما بعد مفهوماً

* كلمة رمز على نحو ما استُخدمت في عالم القدماء، كانت تعني حرفياً : علامة الضيافة tes-sera hospitalis على نحو ما أظهر لنا جادامر من قبل ، فهي العلامة التي يقدمها الضيف لمضيفه كي يتعرف عليه ، وهى بهذا المعنى أشبه بجواز المرور أو بطاقة الهوية ، وهذا أيضاً هو المعنى الحرفي لكلمة tessera . (راجع مقال تجلى الجميل : ص . 113 - 114) .

شائعاً تماماً في المجادلات الدينية الطائفية في القرن السادس عشر - فإنه كان يتبع بذلك المعنى الأصلي لكلمة " رمز " باعتبارها تشير إلى شيء ما يسهِّل عملية التعرف . وقد كان معنى هذا في السياق الكنسي الاتفاق على بنود مشتركة من الإيمان ، بينما اليوم يتم تعريف القوة الرمزية للعمل الفني من الوجهة المقابلة : فالقوة الرمزية هنا لا تؤدي الوظيفة التمثيلية في الإشارة لشيء ما يكون هناك اتفاق مشترك عليه من قبل ، وإنما هي تؤدي الوظيفة التمثيلية على وجه التحديد في إيقاظ وعي مشترك بشيء ما من خلال قوتها التعبيرية الخاصة . إن الخبرة التي نستشعر فيها أن " ذاك هو أنت " يمكن أن يمتد مجالها من الكارثة التراجيدية في أشد صورها المروعة كثافة إلى أسمى لمسات المعنى ، ومن لقائنا " بأوديب ملكاً " إلى مواجهة لوحة من لوحات موندريان Mondrian الولأدة في صمت : فنحن في كل هذه الحالات نصبح واعين بشيء ما مشترك . فالتعرف الذي يكفله لنا العمل الفني هو دائما توسيع لتلك العملية اللانهائية في أن نُشعر أنفسنا بالألفة في العالم الذي هو قسمَة إنسانية .

والموقف يصبح مختلفاً تماماً بالنسبة لإعلان البشارة والوعي اليسوعي . فما هو معنى القول بأن " ذاك هو أنت " في سياق تجسد المسيح ورسالة الفصح ؟ إنه بالتأكيد ليس بمثابة خطوة تالية في عملية تحقيق الألفة لأنفسنا في العالم ، حتى وإن كان في خبرتنا التراجيدية بالتطهير من خلال الشفقة والخوف . إنه ليس بمثابة الثروة اللانهائية من إمكانيات الحياة التي نلقاها في خبرتنا هذه بأن " ذاك هو أنت " ، وإنما هو بالأحرى ذلك الضعف المفرط للوجود هناك [الوجود الإنساني] *ecce homo* . ولذلك فإن ذلك التعبير ينبغي أن يتخذ نبرة مشددة مختلفة تماماً هنا : " فذاك هو أنت " - إنسان معرض بلا حيلة للمعاناة والموت . وبالضبط إزاء هذا الكبح للسعادة ، تصبح رسالة الفصح بشارة .

إن البنيـة الرمـزية لهـاتين الخبـرتين في التـعـرف واحدة ، إلا أن نوع الألفـة الذي يقـوم عليـه فـعل التـعرف في كـل حـالة منـهـمـا يكـون مـخـتلفـاً اخـتـلافـاً جذرياً . فدعوى الرسالة المسيحية – وهذا هو ما يمنحها طبيعتها الاستثنائية – هو أنهـا وحـدها قـد تجـاوزت بالفـعل الموت من خـلال إعـلان الدور التـمـثـيلي للمعـاناة وموت المسيح بـوصفه فعلاً فدائيـاً . وإزاء هذه الدعوى الاستثنائية ، فإن كل المهـابة الجليلة والتجلي الاحتفالي * المتضمنين في إجلال الميت – ذلك الإجلال الذي تأصـل من خلال الثـقافـات الدينيـة القديمة – لهـو أمـر يبدو أشبه بانطلاقـة كـبـرى واحـدة بعـيـداً عن الموت . ونحن نذكـر كـيف اتخذ نوفـاليس Novalis هذه المسـألة نقطة انطلاق لرؤيتـه الفـلسـفـيـة في « تسـابيـحـه إلى الليل » .

وإنني اعـتـقـد الآن أنه من الصـواب أن نحـاول إيضـاح هذا الالتـبـاس والاختـلاف المتضـمن في التعـرف على أن " ذاك هو أنت " ، وذلك من خـلال مفهـوم العلامة sign . وبطبيـعـة الحـال فـإنه من الضروري في هذا السـيـاق أن نتجرد تماماً من مجمل فن وعلم العلامات الذي نسميه السيمانطيقا -seman tics والسـيـمـيـوطيـقـا semiotics . فـأنا اتحـدث هنا عن العـلامـات بالمعنى الديني . وهي ليست مسألة تتعلق بالتقليد الديني الورع في قراءة الإنجيل ؛ حينما ننعم النظر في اللغـة الدينيـة للكتـاب المقدس توقـعـاً لتلقي عـلامة مـا . بل إن المسـألـة تبـدو لي بخـلاف ذلك تحـدياً عـامـاً متضمناً في قـبـولنا للرسـالة المسيحية ، وهو تحدٍ أقبله كما عبر عن ذلك لوثر : بالأصالة عن نفسي pro me . والمسألة تنطوي هنا على ما هو أكثر من مجرد تجميع رموز مشتركة من قبل . وقد يكون هذا حقاً إحدى النتائج ، وهو بالتأكيد يعد عنصراً في كل عبادة في أي دين ؛ ولكن العلامـة هي شيء يُوهب فقط لشخص ما يكون على استعداد لقبولها بما هي كذلك .

* التجلي هنا هو التـبـدل الذي حدث لهيئة المسيح Transfiguration وتجليـهـا على الجبل ، وهو الحدث الذي تحتفل الكنيسة بذكراه في السادس من أغسطس .

لقد أخبرني صديق ذات يوم بقصة ليست من ذلك النوع الذي ينطوي على إطراء خاص لرجال الكنيسة ، ولكنها بالأحرى فيها نوع من العزاء رغم ذلك : في يوم ما كان رجل ذو بساطة وتقوى في مسلكه - وهو مصمم حروف طباعية مشهور عالمياً - كان يشارك في صلاة بروتستانتية مع صديق لي . وحينما غادرا الكنيسة قال صديقي له : " ألم يشرثر القس كالأطفال ؟ " فرد عليه الآخر مندهشاً : " قد يكون هذا حقاً ، ولكنني لم ألحظه " . ومن الواضح أن الرجل قد أنصت حقاً للعظة ، أي إلى خطبة كانت تحاول الاتصال برسالة البشارة . ومن ثم ، فإن الرسالة بما هي كذلك هي فحسب ما كان يوجد بالنسبة له . وهذا مثال توضيحي على ما أعنيه بالعلامة . إنها ليست شيئاً ما كان كل امريء قادراً على رؤيته ، ولا هي شيء ما يمكن أن يشير إليه المرء ، ومع ذلك فإنها - إذا ما اتُخذت كعلامة - يكون هناك فيها شيء ما يقيني على نحو لا جدال فيه . وهناك قول لهيراقليطس يضيء تلك المسألة بوضوح تام ، وهو : « إن إله معبد دلفي لا يكشف ولا يخفي ، ولكنه يعطي علامة »[5] . وما علينا سوى أن نفهم ما الذي يعنيه " إعطاء علامة " هنا . إنه ليس شيئاً ما يحل محل الرؤية ؛ لأن ما يميزه عن كل صور البيان أو عن ضدها - وهو الصمت - هو أن ما يتم إظهاره هنا يكون متاحاً فقط بالنسبة للشخص الذي يفتش عن نفسه ، ويرى بالفعل شيئاً ما هناك * .

ودون استعانة بمفهوم العلامة ؛ فإننا لا يمكن أن نصف الاختلاف الحقيقي بين الكلام الشعري والكلام الديني على نحو ما تشكل خلال مسار التاريخ المسيحي ، وأفضى إلى امتداد مفهوم الرمز وراء السياق الديني . ومن

---

* يستخدم جادامر هنا - مثلما فعل هيدجر من قبل - عبارة هيراقليطس ليبين لنا فعل الإظهار لا من خلال التصريح ، وإنما من خلال التلميح على نحو يظهر عبء المهمة الملقاة على الذات في فهم النص . ولكن جادامر كما سنرى يحاول مد نطاق هذا الفهم إلى ما هو أبعد من اللغة والنص ، إلى العمل الفني عموماً .

المعروف جيداً أنه بينما كان يمثل الفن عند القدماء وسيط بديهي لنقل الحقيقة الدينية ، فإن التعرف على الفن قد أثار مشكلة خطيرة للغاية في سياق العالم المسيحي . فالفنون البصرية والتشكيلية أصبحت ذات طابع إشكالي ؛ بسبب الميراث اليهودي الذي أقام داخل تاريخ الكنيسة المسيحية . وفي النهاية اتخذت المسيحية قرارها بالفعل لصالح الصورة المتخيلة ؛ ومن ثم لصالح الفنون البصرية والتشكيلية ، ولقد تم تبرير هذا القرار على أساس من الأولوية الممنوحة للإعلان المكتوب للكلمة ؛ وبذلك أصبحت هناك أولوية للمبدأ القائل بأن الفن يعمل كأداة مُعِينة على الإيمان . فالفنون البصرية قامت بوظيفتها " كانجيل للفقراء "، كنوع من المخطوط المخصص للأميين . وبالمثل فإن فن الموسيقى لعب دوراً هاماً في الطقوس المسيحية - باعتباره جزءاً من طقس القداس الكنائسي ذاته ، أي باعتباره تعبيراً وتدعيماً لصلاة الجماعة ، سواء في القداس المغنّى وتطوره المتقن على الدوام ، أو في الشكل الأكثر تعبيراً عن الإخلاص الممثل في الغناء الكورالي لصلاة الجماعة البروتستانتية المجهد نوعاً ما . ولكن الشعر والخصائص الشعرية يمكن أيضاً أن نلقاها في سياق الكلام الديني . ومن ثم فإننا نعجب بالطابع الرفيع للشعر اليهودي الذي اقترن بصورة قوية وحميمة بلغة التراث الديني ، حتى إننا لا نشعر بأى تضارب هنا . وفي النهاية يتبغي علينا أيضاً أن نقر بأن الأسلوب الخاص الذي به تروى المصادر الأصلية للعهد الجديد قصصها ، هو أسلوب يقدم لنا مثالاً توضيحياً على فن السرد . وربما كان هذا الأسلوب في السرد لا يضاهي المستوى الرفيع جداً للعديد من نصوص العهد القديم ، ولكن هناك صفحات في العهد الجديد تتميز بخاصية من السرد المليء بالصنعة المتقنة ، شأن العديد من العبر في إنجيل مرقص . وبالطبع ، فإن هذا لا يغير من واقع الأمر في أن هذا السرد - حينما ننظر إليه في سياق الكتاب المقدس - لا يعد

حقاً نصاً من الأدب مستقلاً بذاته . فالرسالة التي تُروى هنا يُراد لها أن تُسمَع باعتبارها بشارة . ولكن هذا يعني أنها تتحدث إليَّ باعتبارها علامة أكثر من كونها صورة رمزية من التعرف .

وفي كل الأحوال فإنه سيكون أمراً خلواً من المعنى تماماً أن نقيم تعارضاً بين الفن والدين ، أو حتى بين الكلام الشعري والكلام الديني ، أو نحاول إنكار أي ادعاء للحقيقة فيما يقوله الفن لنا . ففي كل تعبير فني هناك شيء ما يتكشف ويُعرَف ويُتعرف عليه . وهناك دائماً خاصية مزعجة تطرأ على هذا التعرف ، حالة من الذهول تبلغ غالباً حد الرعب – وهي أن مثل هذه الأشياء [التي تتكشف في الفن] يمكن أن تصيب الموجودات البشرية ، وأن الموجودات البشرية يمكن أن تبلغ مرادها من تلك الأشياء . وفي نفس الوقت فإن دعوى الرسالة المسيحية تتجاوز هذا ، وتتجه صوب الوجهة المضادة : إنها تبين لنا أننا لا يمكن أن نبلغ مرادنا . وهذا هو ما يُظهر خصوصية دعواها ويبرر ثورية رسالتها . لكن إذا كان تفرد رسالة البشارة يكمن في أنها يجب ارتضاؤها نظير كل رجاء أو أمل ، فإننا أيضاً يمكن أن نفهم بذلك ثورية النزعة التنويرية التي خرجت من المسيحية . فلأول مرة في تاريخ الإنسانية يُصرَّح بأن الدين لا غناء فيه ومتهم علانية باعتباره مسلكاً خداعاً أو خداعاً للذات .

الملحــق

الحـدس والعـيانيـة

إن إلقاء نظرة سريعة على تاريخ علم الجمال هو أمر يعلمنا أن الفن والأدب مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بمفهوم الحدس ، وبالقيمة التصورية للعيانية في حالة الأدب على الأقل [1] . ومن المؤكد أن علم الجمال هو واحد من أحدث الدراسات الفلسفية عهداً ، ومع ذلك فلا يمكن أن يغيب عن نظرنا أن تأسيس علم الجمال قد سار يداً في يد مع عملية رسم حدوده المميزة له عن التصورات والمعرفة التصورية - وبجانب هذا تم إخضاع مفهوم الحدس لإعادة تقييم حاسمة . وحتى صيغة باومجارتن عن **المعرفة الحسية** *cognitio sensitiva* التى تميز **التفكير على نحو جميل** *pulchre cogitare* تسير في نفس الاتجاه [2]. وفضلاً عن ذلك ، فإن كتاب كانط فى **نقد ملكة الحكم** لايفهم فحسب المتعة الجمالية باعتبارها " بلا تصور" بالكلية ، وإنما أيضاً يشدد على مفهوم الخيال في عملية التلاعب بالملكات المعرفية التي تؤسس المتعة الجمالية . " والحدس " هنا لا يعني سوى " تمثل للخيال " **a "representation" of imagination** [3].

ومن المؤكد أن المفهوم الكانطي للحدس يستمد معناه الاصطلاحي لا فى سياق علم الجمال ، وإنما في قلب كتابه في **نقد العقل الخالص** *Critique of Pure Reason* . فهو يشكل في هذا الكتاب النظير النقدي المقابل لمفهوم " التصور " **Concept** كمفهوم إصلاحي للميتافيزيقا العقلانية . فوفقاً لمذهب كانط يمكن لشيء ما أن يكون " معطى " لموجودات بشرية متناهية فقط من خلال المكان والزمان ، أي من خلال صورتي الحدس . وفي النهاية ، فإن هذا المذهب يضفى شرعية على " الحدس العقلاني " **intellectual intuition** (الذي جعله خلفاء كانط المثاليون جوهرياً للغاية) باعتباره

السمة المميزة " للعقل اللانهائي " . فالعقل اللامتناهي في نظر كانط «يستبصر في الوجود» (*ins Sein schaut*) sees into being الأفكار التي يتصورها ، مثلما أن التأمل الترانسندنتالي لدى فخته - فيما بعد - قد فهم الحدس باعتباره **استبصاراً فعالاً** an active seeing into (*Hinshauen*) . غير أن كل هذا يعد جزءاً من نقد كانط للمعرفة الميتافيزيقية . فكتاب **نقد العقل الخالص** يبرهن على أن التصورات بلا حدس تكون فارغة وغير قادرة على إنتاج معرفة *.

وعلى الرغم من أن تعيين كانط النقدي لحدود الحدس يربط الحدس المتناهي بالمعطى المحسوس فى الإدراك ، فإنه لاينبغي إغفال أن " الخيال " ليس محصوراً في حدود وظيفته داخل المعرفة النظرية . فالخيال هو القدرة العامة علي تحقيق «حدس (تمثل) حتى في حالة حضور الموضوع أمامنا »[4] . وهكذا فإنه فقط من جهة الخيال يصبح الحدس مشكلة فى مجال الفن وعلم الجمال .

ومناط الطابع الإشكالي سوف لايصبح هناك محل له منذ البداية ، إذا ما اتُّخذ مفهوم الإدراك الحسي أو حتى مفهوم الحكم الإدراكي كنقطة بداية . فحتى في حالة المعرفة النظرية ، فإننا لا ينبغي أن نغض النظر عن أن

---

* من المعروف أن كانط قدم لنا في نقد العقل الخالص مشروعاً لإعادة بناء الميتافيزيقا أو إصلاح مسارها ، فبين لنا أن المعرفة لا تستقيم دون عنصرين أساسيين لازمين لكل معرفة ممكنة : عنصر أو مضمون تجريبي ، وهو لا يمكن أن يعطي لنا باعتبارنا موجودات متناهية إلا من خلال زمان ما ومكان ما (ولهذا يمثل الزمان والمكان صورتين حدسيتين لكل موضوع تجريبي معطى) - وعنصر عقلاني يتمثل في التصورات العقلية التي يمكن من خلالها أن نفهم الموضوع التجريبي . ولهذا فإن التجربة بدون تصورات تتخبط على غير هدى ؛ لأن التجربة وحدها لا تصنع علماً ، وإنما هي تصبح علماً حينما تخضع لمبادئ أو تصورات عقلية أولية تنظمها وفقاً لقانون ما . ولكن إذا كانت التجربة بدون تصورات عمياء ، فإن التصورات بدون تجربة (مضمون تجريبي) تصبح جوفاء . وإذا كان دور الحدس يعد مفهوماً في إطار المضمون أو الموضوع التجريبي ، فإن دوره يصبح أكثر إشكالاً حينما نفهمه من جهة الخيال ، وهذا ما سيوضحه جادامر .

" الحدس " بالنسبة لكانط يمثل عنصراً تحليلياً للحكم المعرفي بنفس القدر الذي يمثله " التصور " ، وأن المعرفة يتم تحققها فقط من خلال تزاملهما . وداخل إطار نقد العقل الخالص يكون التزامل بينهما بالطبع في خدمة المعرفة النظرية . وفي مقابل ذلك ، فإنه في حالة المتعة الجمالية يكون هذا التزامل مسألة تلاعب " حر " بالملكات المعرفية . ولكن التزامل مع الذهن **understanding** * ينتمي رغم ذلك إلى الشروط البديهية لكل من المتعة الجمالية وفن العبقرية . غير أن الحدس هنا لا يكون مرتبطاً بموضوع معطى .

ولهذا فإنه ليس من قبيل الصدفة أنني قد ربطت مفهوم " الحدس " بمفهوم " العيانية " في عنوان مقالي . والمراد بذلك أن الحدس - باعتباره مشكلة جمالية - يجب ألا يُنظر فيه من موقف البحث الابستمولوجي ، ولكنه - بخلاف ذلك - يكون مرتبطاً بالمجال الواسع للخيال في تلاعبه وإنتاجه " الحر " . ولذلك ، فإنه يبدو لي من المهم منذ البداية ألا تقصر رؤيتنا على الفنون البصرية أو الأعمال الفنية البصرية ، بل أن نضع في اعتبارنا الفنون اللغوية ، ولاسيما الشعر . لأنه ها هنا في استخدام اللغة ، أي في مجال البلاغة والأدب ، يكون مفهوم " العياني " مفهوماً غير متكلف حقاً : أعني أنه يكون كذلك باعتباره كيفية خاصة من الوصف والسرد هى بمثابة ذلك الذي نراه أمامنا في الوصف والسرد ، أي بعبارة أخرى ما لايُرى بذاته ، وإنما يُروى فقط .

ومن الواضح أن هذا الأمر يعد خاصية جمالية . فكلمتا **anschauen** (يدرك حدسيا) ، و**schauen** (ينعم النظر) - المرتبطتان معاً بالكلمة الانجليزية *show*(بمعنى عرض أو إظهار) - هما كلمتان مرتبطتان على نحو

---

* الترجمة الصحيحة لكلمة **understanding** في سياق نظرية المعرفة لدى كانط وخلفائه هى الذهن وليس الفهم على نحو ما تشيع هذه الترجمة الخاطئة للمصطلح في ترجمات غير المتخصصين .

ما بالكلمة الألمانية الدالة على معنى الجميل ، وهي *das Schöne* . وبذلك فإن كلمة *anschauen* تشير - على نحو ما تشير كلمات ألمانية عديدة للغاية - إلى مجال المرئي ، ولكن من خلال اتجاه يتميز بأنه اتجاه لامتحدد إزاء مايكون هناك ليُرى . ومن هنا فإن الكلمة قد استُخدمت أول الأمر للدلالة على **الرؤية الصوفية للإله** *(Gottesschau)* . ونحن أيضا نجدها بهذا المعنى في تصريفات معاصرة لها من قبيل : *Schauplatz* **(مسرح الأحداث)** و *Schaubühne* **(منصة العرض المسرحي)** ، وتعبيرات أخرى من قبيل : *etwas anschauen* **(ينعم النظر في شيء ما)** ، *et-was beschauen* **(يتامل شيئاً ما)** أو حتى *zuschauen* **(يشاهد)** . ففي كل هذه الاستعمالات للكلمة ، لايمكن أن يغيب عن بالنا العنصر الزماني المتعلق بالتأني وإمعان النظر ، وهو مايقتضيه استغراقنا في فعل الحدس . ويحضرني هنا محاولة هيجل الشعرية التي أسماها إليوسيس *Eleusis** ، والتي تنطوي على البيت التالي : «إن الحس يفقد ذاته في الحدس» [(5)] .

وفي سياق التأمل الفلسفي وعبر التقليد الذي سار عليه ، كانت الكلمات الألمانية تُنسَب إلى كلمات ومفاهيم لاتينية-يونانية . ولذلك ، فإن الرؤية الصوفية للإله يتم ردها إلى **رؤية الإله من خلال الوجود** *the videre deum per essentiam* التي تميز **حالة السعادة** *the status beatitu-dinus* ، ومنها إلى المرادفات اللاتينية لكلمات يونانية من قبيل : **العقل [الكلي]** *nous* ، **والذهن** أو المعرفة *intellectus* ، **والفهم** أو **التمييز** *intelligentia* . والكلمات اللاتينية المناظرة تحيلنا إلى العالم التصوري الكلاسيكي **للوغوس** *Logos* ** ، **والعقل** *nous* ، **والفكر** *dianoia* **والنظرية** *theoria* ، **والفطنة** *Phronesis* . وسوف يكون من المفيد أن نضع في اعتبارنا هذه المجالات السيمانطيقية ، كي يمكن أن نكفل لمفهوم الحدس اتساع أفقه الصحيح .

---

* اسم مدينة صغيرة لا زالت موجودة بجوار أثينا ، كانت مركزاً لنبوءات أبوللو .
** اللوغوس يعني الكلمة أو العقل أو القانون الذي يسري في الأشياء والوجود .

وربما يبدو لأول وهلة أن هذا الرجوع إلى الفكر اليوناني يهدد ذلك المفهوم أكثر مما يقربنا منه . فالتعارض بين الحدس المحسوس والحدس المعقول ، بين الحس *aisthesis* والفعل القصدي الواعي *noesis* - وهو التعارض الذى يرجع إلى أفلاطون - يذكرنا بالتأثير الذي مارسه الميراث الأفلاطوني - بدرجات متفاوتة من اللاوعي - على الفكر الحديث . فمن ناحية نجد أن تمييز أفلاطون بين المحسوس والمعقول كان إنجازاً كبيراً مكّن الرياضيات من أن تفهم ذاتها لأول مرة . ومن ناحية أخرى ، نجد أن التمييز قصد تقديم مفهوم للحدس تشكل وفقا لنموذج الإدراك الحسي ، وبدا أنه ينطوي بذلك على تعارضه التام مع الفكر التصوري . والواقع أن حملة كانط النقدية على عقلانية القرن الثامن عشر تمثل (كما يظهر لنا ذلك بالفعل من عنوان رسالته للدكتوراه [6]) التبني الواعي لهذه النزعة الأفلاطونية . ومع ذلك ، فإن تطبيق مفهومي المحسوس والمعَقول على خبرة الفن لا يبدو ملائماً في الحقيقة . فالواقع أن كانط يتحاشى هذا ، طالما أنه يؤكد على تلاعب الملكات المعرفية ولايحدد موضوع المتعة الجمالية بلغة التعارض بين الحس والعقل . والكثير من هذا يظهر بوضوح من خلال القسمين الثالث والرابع من كتابه نقد ملكة الحكم . وبالطبع فإن الميراث الأفلاطوني يمارس تأثيره حينما يتم توسيع مفهوم الحدس - الذي يكون موجهاً بذاته نحو الإدراك الحسي - إلى نطاق المعرفة التصورية ، وتتم معالجته نقدياً باعتباره حدساً عقلياً ، وإنه ليبدو لي أن تبني هذا المفهوم يؤدي إلى صور من سوء الفهم التي تحيق بمجال علم الجمال ونظرية الفن .

والواقع أن الحدس بوصفه حالة من المباشرة ، يعطى بها الموضوع المحسوس أو العقلاني (وهى الحالة التي يسميها هوسرل " التحقق الجسماني الكلي " أو التحقق الحدسي لقصد ما [7]) يعد مفهوماً حدياً خالصاً ، أي خالصاً من التوسطات التي من خلالها يتم التوجه البشري نحو الأشياء في العالم . وهذا

الأمر يمكن أن نجد شاهداً على صدقه لدى أرسطو من قبل . فعلى الرغم من أن أرسطو يفهم كلمة *aisthesis* باعتبارها إدراكاً حسياً ، فقد أمكنه مع ذلك القول بأن هذا الإدراك الحسي يتجه نحو الكلي : فنحن نرى إنساناً «وليس مجرد شيء ما أبيض اللون» (8) . وفي مقابل ذلك ، فإنه لم يكن بإمكانه أن يتحدث على نحو خاص عن **العقل** *nous* باعتباره حائزاً لمكانة أونطولوجية مميزة - على نحو ما أمكنه أن يتحدث عن المعرفة ، وعن **أسلوب الرؤية** [تخنى] *Techne* ، وعن عقلانية **الفطنة** *Phronesis*، أو حتى عن الحكمة . لأن " الفهم الموجه بفعل قصدى " **noetic grasp** للمبادىء هو فهم لا يحدث بذاته ، وإنما يحدث فقط من خلال عملية الفكر التوسطى (9) . إننا نحيا فى **اللوغوس** *logos* ، واللوغـوس - ذلك البعد اللغوي للوجود الإنساني في العالم - يحقق ذاته بأن يجعل شيئاً ما مرئياً حتى يراه الآخر . والكلمة الأرسطية التي تعبر عن هذا هى **التجلي** *deloun* ، التي تنطوي على الجذر اللغوي *de* الدال على المسلك الواضح أو الإظهار (10) .

وعلى هذا النحو فإن التعارض النظري بين المحسوس والمعقول - منظوراً إليه من حيث صلته بالتعارض بين الحدس والتصور - هو تعارض يتم في الواقع تجاوزه . وهذا يمكن - بدوره - أن يساعدنا على أن نستبعد من الحدس وأنسابه المرتبطة به دلالتهم المقصورة على المعرفة النظرية والخبرة العلمية ، وبذلك يمكن لنا أن نتعرف على دور الحدس في مجال علم الجمال ونظرية الفن . ومن الواضح أن مفهوم الحدس حينما يُشاهد فى ضوء الفكر القديم ، فإنه عندئذ لايتم تعريفه حقاً من خلال صلته بالمحسوس . والواقع أن الفكر الحديث قد ضل طريقه باتخاذه " التحقق المحسوس " نقطة انطلاق له . فنظرية المعرفة التي ترفض الاعتراف بالقدرة التشكيلية للتمييز التي تمارس فعلها في كل إدراك حسي ، هى نظرية تستسلم لمفهوم دوجماطيقي عن التحقق الموضوعي ، ومن السهل عندئذ أن تصبح نظرية الفن مشوشة من جهة المفهوم

العقلاني وما يقابله من مفهوم **المعرفة الحسية** *cognitio sensitiva* . فخبرة الفن لا يمكن فهمها بلغة التعارض النظري مع المعرفة التصورية . وهذا هو مايظهر لنا حينما نرى قدرة الشعر على أن يتخذ صورة أدب لم يعد محصوراً في نطاق الكلمة المنطوقة ، دون أن يفقد بذلك ماهيته المخصوصة . فليست مباشرة التحقق المحسوس هى الأساس الذي تقوم عليه الفنون جميعاً ، وإنما يتمثل هذا الأساس - بخلاف ذلك - فيما أسماه كانط " تمثل الخيال " (*Cj* ، القسم 49) ، أى العملية التشكيلية للحدس جنباً إلى جنب مع الحدس المشكَّل الناتج . فموضوع علم الجمال باعتباره نظرية الفن يمكن إذن تسميته على نحو ملائم **بالمعرفة التخيلية** *cognitio imaginativa* . لأنه حتى في علم الجمال تكون المسألة هنا نوعاً من المعرفة . وعلى الرغم من ذَلك ، فإنه من العسير أن نتعرف على البعد المعرفي للفن على أساس من الافتراضات المسبقة الكانطية . فمن العسير أن يلجأ المرء إلى ضروب التمييز الكلاسيكية التي يبدأ بها " تحليل الجميل " لدى كانط . لأن نقطة البداية هنا هى فحسب " موقف الذوق " standpoint of taste ، وهذا يعني مثال الجمال " الحر " الذي يقدم الفن الزخرفي والجمال الطبيعي نموذجاً له . وسوف يترتب على هذا أن يُنظر إلى الفن لا بوصفه فناً ، وإنما بوصفه زخرفة . ويبدو لي أن عدم فطنة كل من أدورنو **Adorno** وبوبنر **Bubner** لهذا الأمر ، كانت هى السبب في أن كليهما قد أخفق في معرفة السبب في أن " تحليل الجميل " لدى كانط لم يستطع أن يفي بمتطلبات نظرية الفن . وبالتالى ، فإنهما لم يفهما السبب في أن **علم الجمال الهيجلي** يظل قريباً منا برغم نزعة البناء المذهبي التى استسلم لها هيجل .

وسيبدو لنا الحال شبيهاً بهذا إلى حد كبير عندما نتأمل ذلك الاتجاه نحو نبذ مفهوم العمل ، وهو اتجاه شائع إلى حد كبير في نظرية الفن المعاصرة . وكلا هذين الموقفين [إزاء الفن] يمثلان فيما يبدو رؤية اختزالية غير مقبولة

للبحث الجمالي . فالتساؤلات التي تطرحها نظرية الفن يجب أن تخاطب الكل ، يجب أن تخاطب في وقت واحد الفن قبل أن يفهم ذاته بوصفه " فناً " ، وبالمثل بعد أن يفهم ذاته بما هو كذلك . فما هو ذلك الذي يتيح للوحات والمباني والأغاني والنصوص أو الرقصات أن تبدو جميلة ، ويتيح لها إن " لم تعد جميلة " أن تبدو كفن رغم ذلك ؟ إن الجمال لايعني تحقق مثال مخصوص للجميل ، سواء كان كلاسيكياً أو باروكياً . وإنما الجمال بخلاف ذلك يعيِّن الفن بوصفه فناً : أعني بوصفه شيئاً ما يبقي بمنأى عن كل شيء ما يتأسس ويُستخدَم لأجل غرض ما . فالحقيقة أن الجمَال ليس شيئاً آخر سوى دعوة الحدس . وهذا هو مانسميه " عملاً " [فنياً] .

ومع ذلك ، فإن عملية الحدس – وتلك جوهر المسألة في بحثنا – ليست في الحقيقة ذلك النموذج من المعرفة النظرية ، ذلك **الحدس الواحد** *the unus intuitus* الذي يكون فيه شيء ما – مما يمكن بلوغة فقط على نحو آخر من خلال خطوات – " حاضراً " على الفور . كذلك فإن الحدس هنا لايناظر تلك «**الدَفعة الواحدة الفجائية**» *the athroa epibole* – بتعبير أبيقور Epicurus – التي قد يتم على أساسها النظر إلى مفهوم الحدس [11] . إن الحدس ذاته – بخلاف ذلك – هو شيء ما ينبغي أولاً أن يتشكل من خلال عملية الحدس ، أي من خلال تلك العملية التي تنطوي على تطور تدريجي من شيء إلى آخر . وكانط نفسه يذكر صراحة أن التتابع الزماني لا يمكن أن ينفصل عن مفهوم الحدس (*Cj* ، القسم 27 ، ص 98) إن فعل الحدس يشيِّد شيئاً ما حتى إنه " ليمكث " إلى حين . ويجب ألا نظن – مع ذلك – أن ما يُسمَّى بالفنون البصرية هى فنون تمتلك خاصية الحدس على نحو متميز ، لأنها تُدرك من خلال موضوعات بصرية وليس من خلال المرور العابر للصوت والكلمة ، في حين أن الفنون الوقتية يمكن فقط أن تقترب من الفنون البصرية بقدر ماتكون هى ذاتها " عيانية " . ومن الصادق يقيناً أن المرء يقرظ في

المعتاد العروض اللغوية – وخاصة عروض السرد – لكونها عيانية . ومع ذلك ، فإن المرء لايقرظ بالمثل الأعمال التصويرية . فإن الأمر غالبا مايبدو كما لو أن هذه الأعمال الأخيرة تكون بحكم طبيعتها ذاتها *ipso facto* عيانية ؛ وأنه لذلك يمكن تقريظ عروض السرد العيانية لكونها تأتى على هذا النحو.

والواقع أن مناط الأمر هنا ليس هو التمييز بين الفنون " الساكنة " والفنون " الوقتية " ، وإنما هو بالأحرى علاقة الكلمة والتصور بالنسبة للحدس ، التي تصبح علاقة إشكالية فقط في مجال اللغة . إن كوننا من النادر أن نصف الموسيقى باعتبارها عيانية ، لهو أمر ذو دلالة بالتأكيد . وفي مقابل ذلك ، فإن أي رسم – رسم أولي تخطيطي علي سبيل المثال – يُسمَّى عيانياً إذا كنا نستطيع أن " نتخيل على نحو عياني " ما يكون ممثلاً فيه على هذا النحو . ومن الواضح أن الطابع الوصفي للرسم التخطيطي أو التصميم هو ما يسمح لنا بقول هذا ؛ لأنه يستحوذ بصورة عيانية على طابع تصويري معين ، تماماً مثلما يفعل الوصف اللفظي . والخاصية " الجمالية " لمثل هذا الوصف يمكن أن تؤدي وظيفة عملية ، تماماً مثلما أن السرد العياني لمؤرخ ما – مهما كان جديراً بالتقدير الجمالي – يؤدي مهمة توصيل معرفة تاريخية . وبالمثل ، فإننا لن نصف حواراً دراميا مكتوباً لأجل العرض المسرحي بأنه عياني ؛ لأنه سوف يُعرَض بالفعل أمامنا . ونحن فقط بشيء من التحفظ نقرظ عيانية الشعر الغنائي ؛ لأنه قيمه العاطفية واللحنية تكون أكثر أهمية إلى حد كبير من الوصف الموضوعي . وإنه لوصف عياني حقاً قول الشاعر : « **وعدت تملأ شجيرات الغابة والوادي الساكن بالضباب المتلألأ** *Füllest*» *wieder Busch und Tal still mit Nebelglanz* "[12] . ومع ذلك ، فإن هذا القول في نفس الوقت يعد مجملاً بالغ العاطفية يكون كل شيء فيه مما هو مصوَّر على نحو عياني – مشهد الطبيعة والذات الحالمة – مغموراً ومغلفاً .

إن المشكلات المتعلقة بالإضافات التصويرية المصاحبة للنصوص السردية من كل نوع (بما في ذلك تلك الحالات الأخرى من قبيل الرسوم التصويرية الخاصة بمنصة العرض المسرحي أيضاً) - هى مشكلات معروفة جيداً بالنسبة لجماليات الكتب المنطوية على صور إيضاحية . والصور الإيضاحية يجب أن تستجمع " اللحظة الخصبة " في صورة متخيلة ؛ ومن ثم فإنها ينبغي أن تقف في منتصف الطريق بين استقلالية الصورة المتخيلة من ناحية ، ووظيفتها كصورة معادة الإنتاج من ناحية أخرى ؛ وهما أمران ضروريان معاً بالنسبة للصور الإيضاحية . وفي مقابل ذلك ، فإن العيانية التي نقرظها في حالة النص السردي ليست بمثابة عيانية خاصة بصورة متخيلة يمكن إعادة إنتاجها في كلمات . بل إنها أقرب كثيراً إلى سيلان لا يتوقف من الصور المتخيلة التى تصاحب فهمنا للنص ، ولكن هذا لا يصبح في النهاية حدساً ثابتاً كما لو كان ضرباً من النتيجة . إن هذه القدرة " لفن " اللغة على إثارة حدوس في الخيال الذي يؤسس العمل الفني اللغوي لحسابه الخاص ، يجعله " عملاً " أشبه بنوع من الحدس الواهب لذاته - لدرجة أن الخطاب اللغوى يكون قادراً على حذف أو إغفال أية إشارة إلى الواقع الذى ينطوي عليه الخطاب فى المعتاد . وهنا يوجد العديد من الأشكال الانتقالية المختلفة . فاللغة يمكن أيضاً أن تبرز وتوصف باعتبارها عيانية ، حتي حينما لا تحاول أن تكون فناً وإنما مجرد تقرير بسيط عن حدث ما واقعي . والحقيقة أن فن حكاية النوادر (الذي نكون ميالين إلى القول عنه بأنه من الجميل جداً أن يكون صادقاً) يمكن أن يقدم لنا إيضاحاً بصورة جيدة تماماً للمسألة الجوهرية المتعلقة بهذه الأشكال التقليدية . فالحكاية تكون لها صلة جوهرية بالتاريخ والمشاركين فيه ، رغم أنه لا يكون هناك ضمان من المصداقية بالنسبة للوقائع التاريخية . وهذا هو ما يحدث أيضاً في حالة الرواية التاريخية - بل وحتى في حالة اللوحات التاريخية ، وإلى حد ما في لوحات البورترية . فعيانية سرد ما لا تُقاس بمدى الأمانة في إعادة الإنتاج .

ونحن بالتأكيد لا نريد أن نحدد الدور الذى يلعبه الحدس في مجال الفن في حدود القيمة المتوافقة مع العيانية . فالحقيقة أننا قد رأينا فقط أن نقرظ العيانية - التي تضع القدرات الحدسية في حالة حركة - عندما تنعش بوجه خاص فهمنا " الرمزي " أو " التصوري " ، ولكن ليس هذا هو كل ما هنالك . فالحدس يلعب في المقام الأول دوراً تأسيسياً عندما يخاطبنا عمل فني ما . ونحن يجب هنا أن نستبعد كل وظيفة من وظائف الحدس التي تكون ثانوية فحسب ، وخاصة أي شيء مما تكون له طبيعة إيضاحية فحسب . ومعالجة كانط نفسها للعلاقة بين التصور والفكرة والحدس فى **نقد ملكة الحكم** ، أحياناً ما توحي علي الفور **بالتمثيل الإيضاحي** *Veranschaulichung* ، طالما أن التلاعب الحر بالخيال ينبغي أن يكون غائباً فيما يتعلق بإظهار " التصور المعطى " (*Cj* القسم 49 ،ص161) . والحقيقة أن كانط يحاول أن يحرر نفسه من أولية " التصور المعطى " عن طريق تصور العبقرية ، ولكنه ينجح في تحقيق ذلك علي نحو محدود فحسب . وعلى أية حال ، فإن " التمثيل الإيضاحي " يكون له بالفعل صلة بالعمليات المعرفية . فالتمثيل الإيضاحي هنا قد يتجاوز حدود الحدس (من خلال المقارنات الحدسية علي سبيل المثال)؛ لأن أشياءً معينة يمكن أن تقدَّم فقط بطريقة رمزية - كالأعداد الكبيرة أو الأبعاد المكانية الأربعة (أو أكثر) علي سبيل المثال . ومن الواضح أن مثل هذا التمثيل الإيضاحى لا تكون له أية صلة بدور الحدس في الفن .

ففي الفن لا يكون الحدس لحظة ثانوية . فالفن بخلاف ذلك يتميز باعتباره حدساً ، بل - في الحقيقة - باعتباره رؤية للعالم ، أي *Welt-An - Schauung* وهو ما يعني حرفياً رؤية حدسية للعالم [13] . وهذا لا يعني فحسب أن الفن يبرر دعواه الخاصة بأحقيته في الحقيقة في مواجهة المعرفة العلمية ، طالما أن التلاعب الحر بالخيال يميل نحو " المعرفة بوجه عام " . وإنما

هو يعنى أيضاً أن " الحدس الباطني " في عملية التلاعب هنا يُخضِع العالم - وليس مجرد الموضوعات الكائنة فيه - للحدس . ولقد حاول هيجل التعريف بالأنواع العديدة من رؤية العالم في محاضراته في علم الجمال . وهكذا ، فإن الأسلوب الذي به ننعم النظر في العالم ووجودنا في العالم ، هو أسلوب يتشكل في الفن بطريقة سابقة على كل معرفة علمية- تصورية .

ونحن يمكن أن نرى الآن الدلالة الإيجابية في اتخاذ العيانية كنقطة بداية لنا : فهي قد وقتنا من إغراء إدراج مفهوم الحدس الحسي هنا ، وبالتالي من إدراج التقابل الإبستمولوجي بين الحدس والذهن . فهي تتيح لنا أن ننظر بدلاً من ذلك في أساليب عملية الحدس ؛ ومن ثم في العمليات التشكيلية التي تقوم بتشكيل هذه الأساليب . وبعبارة أخرى يمكن القول بأننا كنا قادرين على أن ننظر بدلاً من ذلك إلى إنتاجية الخيال وتفاعله مع الذهن . ومن المؤكد إذن أن القصد الحقيقي لتأسيس علم الجمال عند كانط هو إنهاء تبعية الفن للمعرفة التصورية ، دون حذف - في نفس الوقت - لعلاقة الفن الهامة بالذهن التصوري . ومع ذلك ، فإن هناك قصوراً لا يمكن إنكاره في تمييز كانط بين الجمال الفني والجمال الطبيعي : ففي حالة الفن يكون التلاعب " الحر " بالخيال - فيما يرى كانط - مرتبطاً " بالتصور المعطى " . فالجمال الفني ليس جمالاً " حراً " ، بل جمال " تابع " . وهنا يتورط كانط في الخيار الخاطيء بين الفن الذي يمثل موضوعاً والطبيعة التي لا تمثل موضوعاً ، بدلاً من فهم الحرية من الجانب التمثيلي (أي من خلال " التصور " الخاص بموضوع ما) باعتباره تنوعاً مباطناً في الفعل الإبداعي ذاته ، وبما له من صلة خاصة بالحقيقة . وإن وجود الموسيقى الكلاسيكية في عصره هو أمر كان من الممكن وحده أن يجنب كانط هذه النظرة أحادية الجانب [14] .

وعلى الرغم من ذلك ، فإن كانط يعرف العبقرية والروح " في دلالتيهما الجمالية " باعتبارهما القدرة على تقديم أفكار جمالية (*Cj* ، القسم 49 ، ص

157) . ولا شك أن مفهوم " الفكرة الجمالية " aesthetic idea هذا يكون موجهاً هنا إلى حد كبير نحو ضده ، أي نحو الفكرة العقلية rational idea، وهو في المقام الأول يبقى مرتبطاً إلى حد كبير بالتصور الخاص بموضوع ما ، وهو التصور الذى يُقال أن الفكرة " توسعه " (تاركة شيئاً من الأثر في مذهب كانط عن الملكات) (Cj ، الفصل 49، ص158) . ومع ذلك ، فيجب على المرء القول بأن مفهوم الفكرة الجمالية يصوغ على نحو صحيح شيئاً ما بطريقة مستقلة حتى عن العلاقة بالموضوع . فرغم أن الفكرة لا تعد تصوراً ، فإنها مع ذلك تعد شيئاً ما يجب أن ننظر في اتجاهه ، حتى إذا لم يكن هناك أي تصور محدد للموضوع مقدماً من خلال الفكرة . وفي هذه الحالة ، فإن أي حديث عن " توسيع " تصور معطى يصبح بلا معنى .

وإنه ليبدو لي أنه ها هنا - وليس في الرجوع إلى حكم الذوق - تكمن المهمة الحقيقية في مد نطاق إنجاز كانط الفلسفي وتخليص رؤيته من قيود التعارض بين الحدس والتصور . فبإدراج كانط لمفهوم العبقرية تصبح لدينا لأول مرة صلة بالفن ، بحيث لا يصبح الفن منظوراً إليه من جهة موقف الذوق . وطالما أن العبقرية - بالنسبة لكانط - تقوم على " اكتشاف أفكار لأجل تصور معطي " (Cj ، القسم 49، ص 60) ، فإننا يمكن - من ناحية - أن نقتفي أثر التأثير المشوِّه للنموذج النظري لدى كانط ، وتقليصه للخبرة الفنية . ومن ناحية أخرى ، فإن كانط يتملص من هذا التقليص حينما يرى أن ملكة العبقرية تكمن في « الإمساك بتلاعب الخيال سريع الفوات (الذي يكون بسبب هذا أصيلاً ويكشف في نفس الوقت عن قاعدة جديدة ...) والذى يمكن توصيله دون أي إلزام بالقواعد » (CJ ، القسم 49، ص161) . وهنا يكون التصور في واقع الأمر غير " معطى " ، وإنما يكون " مبتكراً " وهذا الأمر له دلالة مزدوجة : فهذا التصور ذاته لا يعد تقليداً ، وعلى الرغم من أنه قد ينصِّب ذاته بوصفه نموذجاً ، فإننا لا نستطيع أن نستخدم هذا

النموذج علي أنه " قاعدة جديدة " لأنفسنا دون أن ننحدر بذلك إلى مجرد التقليد . وهذا "التصور" في النهاية هو وحدة الحدس ذاته ، فهو أسلوب أصيل من الحدس " يكشف عنه " العمل الفني * .

والموقف شبيه بهذا تماماً حينما يختص كانط الفن الشعري بأسمى مكانة (بين الفنون) ؛ لأنه " يطلق العنان للخيال " (*Cj* ، القسم 53 ، ص 170) ولو أنه في هذه النقطة يضيف علي الفور عبارة : " داخل حدود تصور معطى " . غير أن المرء عندما ينظر عن قرب أكثر ، فإن هذا لا يمكن أن يعني أن التصور " يتم توسيعه " فحسب بإعلائه إلي فكرة جمالية ؛ حيث إن الشعر يتلاعب بالمظهر " . إنه يتيح للعقل " أن يشعر بقدرته ... الحرة التلقائية " ، وأن يلاحظ الطبيعة كظاهرة ، أى وفقاً للمظاهر التي لا تقدمها الطبيعة في الخبرة سواء للحس أو للذهن (*Cj*، القسم 53، ص 171) . ولا حتى مظاهر الطبيعة التي تكون حاضرة بالنسبة للذهن ! فإذا كانت الطبيعة ، باعتبارها ظاهرة ، تُستخدم هنا " كنوع من الصورة التخطيطية لماهو فائق للحس " فإنها بذلك تستدعي الشعور بالجليل **the sublime** . والأمر في هذه الحالة إنما هو مسأله تتعلق أيضاً بأفكار العقل وليس بالذهن . وبالطبع فإن هذا لا يعني أن التلاعب الحر بالخيال هو تيار من التداعي . فحرية الخيال – التي تنتمي إليه وفقاً لتعريفه – تكون محكومة أصلاً بكون أن الخيال يجب أن " ينسجم " مع " المعرفة بوجه عام " برغم تلاعبه الحر . وعبارة " مع المعرفة بوجه عام " تعني " بالإحالة إلى الذهن كي ينسجم (الخيال) مع تصوراته بوجه عام (دون أي تحديد لها) " (*Cj* ، القسم 26 ، ص 94) . وعبارة " دون تحديد " تبدو

* العبقرية عند كانط هى موهبة إنتاج أفكار جمالية تلائم تصور معين ، وقدرة على توصيل هذه الأفكار إلى المتلقي . وهى موهبة تتميز بالابتكار الذي لا يخضع لأية قواعد مدروسة أو معايير نموذجية ، وهذا هو ما ينأى بها عن فكرة التقليد على الأقل بمعناه السطحي المباشر . ومن ثم ، فإن كل إبداع هنا يصبح هو ذاته بمثابة قاعدة جديدة غير قابلة للتكرار أو التقليد إلا بواسطة المقلدين لا العباقرة .

وصفاً ملائماً للتلاعب بالمظهر ، باعتبار أن الخيال يولد حدساً باطنياً دون ان يفرض مسبقاً حتمية تصور معطى ، وباعتبار أنه لا يتبع فحسب تداعيات غامضة (علي نحو ما قد يحدث بالنسبة للجمال الطبيعي) ، وإنما هو "يُوجد الفكر " حقاً . ومايصفه كانط هنا من جهة الذات كإنجاز للحكم الجمالي ، للعبقرية والروح ، يمكن صياغته من الجهة الأخرى باعتباره تلك الرؤية الحدسية للعالم التي يقدمها كل عمل فني . وفعل الحدس هذا ليس محصوراً في إطار أي موضوع محدد معطى في الحدس . فالصورة المتخيلة المؤسسة في الفعل الباطني للحدس تجعلنا نمد نظرنا وراء كل شيء يكون معطى في الخبرة . ولذلك فإن عبارة كانط " التمثل الجميل لشيء ما " تعد محدودة للغاية في التعبير عن هذا * .

وفي هذا السياق يجب أن نعاود باستمرار القسم السابع عشر القيِّم الوارد بكتاب كانط تحت عنوان « عن نموذج الجميل » . فهنا يبدو أن مفهوم الجمال الطبيعي – الذي يمنحه كانط أسبقية في تحليل الذوق – يتسلل علي نحو غير محسوس إلى الفن . فكانط ليس مقتنعاً بتناول مفهوم الفكرة كنموذج للذوق ، وإنما يتخذ بدلاً من ذلك نموذجاً للجمال باعتباره شيئاً ما " نسعى لإنتاجه

* بما أن الفن عند كانط ينطوي على الخيال فهو يرتبط بالمعرفة : بالتمثلات والتصورات ، ومن ثم يشعرنا بنوع من الغاية ، ولا يكون مجرد تداعي حر . ولكن بما أن الفن والخيال عند كانط هو أيضاً حرية من حيث إنه لا يرتبط بتصور ولا بموضوع محدد مسبق : فإنه يكون بذلك أشبه " بغائية دون غاية محددة " . فالفن بما ينطوي عليه من خيال يكون لعباً بالتمثلات . وهذه المعاني الخصبة لا يكافئها – فيما يرى جادامر – قول كانط عن الفن إنه " تمثل جميل لشيء ما " . ونص عبارة كانط هو : إن جمال الطبيعة هو شيء جميل ، أما جمال الفن فهو تمثل جميل لشيء ما (*Critique of Judgment* , p.172) . فكانط إذن قد ذكر هذه العبارة في سياق المقارنة بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ، ليؤكد أن الجمال الطبيعي هو مجرد مناسبة لخلق تعبير جميل ، وأن الغائية تكون مفترضة في إدراك النتاج الفني . ومن هنا أيضاً ينتقل جادامر في السطور التالية إلى قضية الجمال الطبيعي .

بأنفسنا " . وعلي أيه حال ، فإن هذا النموذج يمكن فهمه باعتباره تمثلاً في الخيال يخدم الحكم علي شيء ما في الطبيعة أو الفن . والتمثل هنا لا يكون ببساطة متوافقاً مع حكم الذوق ، مثلما يحدث عندما تتحدث الفكرة المعتادة للجمال عن تمثل ما باعتباره " كان متبعاً للقواعد " . إنه تمثل باعتباره فناً . وحتى نموذج الجمال الذي يميزه كانط " في الصورة البشرية وحدها " لأنها تكون قادرة على " التعبير عن الأخلاقى " - حتى هذا النموذج يتحول في النهاية ليصبح مهمة من شأن الفنان «تتطلب وحدة بين أفكار العقل الخالصة والقدرة الكبيرة للخيال ، حتى بالنسبة للمرء الذى يريد الحكم على هذا النموذج ، وربما بصورة أكبر بالنسبة للمرء الذي يريد أن يتمثله » . وهو ينتهي إلى « أن الحكم وفقاً لهذا المقياس لا يمكن أبداً أن يكون حكماً جمالياً خالصاً» (*Cj*، القسم 17 ، ص72) * .

ويبدو أنه سواء كنا نتحدث عن الطبيعة أم الفن ، فإن قناعتنا بالجميل تقتضى " اهتماماً كبيراً " بنفس قدر القناعة ، وبدون أن يكون هناك أي " افتتان حسي " في كلتا الحالتين . فهل يكون هذا اهتماماً أخلاقياً (من قبيل ذلك الاهتمام الذي يكون الجمال الطبيعي قادراً علي إثارته (*Cj*، القسم 42)؛ أم أنه اهتمام فني (والذي سيكون بالطبع بمثابة اهتمام أخلاقى وليس مجرد اهتمام فني) ؟ هل ينبغي أن يكون موقفنا إزاء نموذج الجمال هو موقف يحدث لنا في خبرة نتعرف فيها على شخص جميل نلقاه بالفعل ، أم في تمثل فني لمثل هذا الشخص ؟ إن سياق هذا الخلاف ونتيجته في جوهرها

---

* لاشك أن صياغات جادامر هنا ملتبسة ، ويمكننا إيجاز فحواها على النحو التالي : إن حكم الذوق على نموذج الجميل سواء كان موضوعاً طبيعياً أو عملاً فنياً ، هو حكم لا يستند إلى أفكار أو قوانين وتصورات عقلية ، فليست هناك قواعد مسبقة نتحمل على أساسها نموذج الجميل .

تسمح فقط بالبديل الثاني " منظوراً إليه علي أساس من تصور محدد " * (على نحو مايقرر ذلك عنوان القسم السادس عشر) . إلا أن هذا التصور لنموذج موجود بشري جميل يعد تصوراً فريداً من حيث إنه يعبر عن البعد الأخلاقى ، بدلاً من التعبير عن كمال موضوع ما . هل نجد أنفسنا هنا نتحرك بالفعل داخل بعد جديد ، لا يكون فيه العنصر المتحكم الوحيد هو التصور المحدد ، وإنما بالأحرى تصور البشرية ذاتها أو- بتعبيركانط - " قوامها الفائق للحس"، " حريتها الترانسند نتالية " ؟ أفلا يمكن تعريف الفن حقاً - مهما يكن ممثلاً فيه - على أساس أن البشرية تَلقى ذاتها فيه ؟

وإذا كان الأمر علي هذا النحو ، فإننا يمكن أن ندمج جماليات الجليل في نظرية الفن على نحو لم يحققه كانط نفسه بشكل تام . ومن الصواب حقاً القول بأن الشعور بالجليل هو شعور نلقاه أولاً من خلال موقف الذوق ، وننظر إليه باعتبار أنه وحده يمثل جلال الطبيعة (الذي يمكن هو ذاته أن يكون موضوعاً لتمثل الفن) . وعلي الرغم من ذلك ، فمن الواضح أن الجلال يتجه وراء موقف الذوق . والقضية هي إذا ما كان الانتقال من موقف الذوق إلى موقف العبقرية - لا يتم الإعداد له بواسطة الجليل ، وخاصة الجليل علي نحو دينامي في الطبيعة ، والذي تحدث فيه الخبرة بنداء البشرية الفائق للحس** (15) .

* يفرق كانط عموما بين نوعين من الجمال : الجمال الحر الذى لا يتحدد بتصور مسبق لما ينبغي أن يكون عليه الجمال : كالزخرفة والموسيقى الخالصة ، وجمال مقيد بتصور ما : كجمال الجسد الإنساني أو الحيواني . ولكن عندما نتجاوز الصورة الجسدية للجمال البشري وما تحدثه من " افتتان حسي " إلي بعد أخلاقي فائق للحس ، لا يصبح الجمال البشري في هذه الحالة مقيداً بتصور ما ، وهذا يقودنا إلى فكرة الجليل في الطبيعة كما سيبين جادامر .

** يفرق كانط بين نوعين من الجليل : الجليل الرياضي والذي يتمثل في موضوعات ثابتة تتميز بضخامة هائلة في الحجم تبدو أمامها شيئاً تافها لا نستطيع الإحاطة به ، والجليل الدينامي أو الحركي الذي يتمثل في قوة الطبيعة الثائرة : كالعواصف والبراكين والمحيط الثائر ..إلخ . وفي كلتا الحالتين نشعر بضآلة قدرتنا الجسمانية والحسية . ولكننا في نفس الوقت =

وهذا متسق مع دعوي كانط بأن « الجليل في الطبيعة يمكن تسميته فقط بطريقة غير لائقة على هذا النحو » وأن « استدلال حكم الذوق (هو فقط) الحكم الذي يتعلق بجمال الأشياء الطبيعية » (*Cj* ، القسم 30 ، ص 122-121) .

وعلي أية حال ، فإن كانط هنا لم يتحدث بعد عن الأعمال الفنية . ولكن بما أننا يجب أن ننعم النظر في مجمل الطبيعة حينما نتأمل الجليل في الطبيعة - أي حينما تتاح لنا فرصة تسامي العقل علي ندائه الفائق للحس - وبما أننا بذلك يحدث لنا إشباع يتسامى بنا فوق الخبرة غير السارة بتفاهتنا وقلة حيلتنا ؛ فإننا بذلك يسودنا اهتمام عقلاني . وهذا - بدوره - يكون مرتبطاً بالاهتمام العقلاني بالجميل الذي يستلهم العمل الفني باعتباره نتاجاً للعبقرية . وبالطبع فإن هذا الاهتمام بالفن لا يقدم ذلك الجانب من اللاتشكل وعدم القابلية للقياس الذي يقدمه الجليل في الطبيعة ، والذي يثير مفارقة المتعة بشيء ما غير ممتع . ومع ذلك فإنه من الصحيح أيضاً أن مجرد الاستمتاع " بصورة الموضوع " ليس هو ما يتيح لنا أن نجد العمل الفني " جميلاً " . فما يسرنا على هذا النحو فقط إنما يُستبعد في حكمنا على الفن " باعتباره شيئاً ما زخرفياً " .

فعلى العكس من ذلك ، عندما " يسمو " بنا نتاج العبقرية ، فإنه يكون مرتبطاً دائماً " بحرية ترانسند تالية " على نحو ما سيقول كانط . وكون أن العمل الفني لا يسرنا فحسب وإنما " يسمو " بنا ، لهو أمر يدل بوضوح على أنه لا يثير متعة فحسب ، وإنما يثير غماً أيضاً . وحدوث هذا الأمر لا يكون على سبيل المصادفة ، على نحو ما يحدث في التمثيل الصريح للجليل في

= تستطيع أن نسمو فوق قدرتنا الحسية المحدودة عندما نكف عن النظر إلى الجليل من حيث تهديده لإرادتنا ، أي من حيث شعورنا بالرهبة أو الخوف إزاءه ، ونتخذه موضوعاً لتأملنا ، عندئذ يحدث فينا شعور بالمتعة الناتجة عن تعالينا وسمونا على العالم الحسي .

الفن ، في التراجيديا العظمى على سبيل المثال . كلا ، فالعمل الفني الحقيقي لا يتناغم بأناقة مع سياق الحياة كمجرد زخرفة ، ولكنه يتبدى للعيان وفقاً لحسابه الخاص ، ومن ثم فإنه يقدم ذاته دائماً باعتباره شيئاً ما من قبيل النداء . إنه لا يسرنا فحسب ، فإنه غالباً ما يرغمنا على أن ننعم النظر فيه معلنين التحدى " بأن نجعله يسرنا ". ولقد تحدث هيدجر عن وقع التأثير الذي يحدثه العمل الفني علينا [16] . والواقع أن العمل الفني يبدو مختلفاً عندما ننظر إليه بعيون العمل الفني . وربما يحق لنا أن نميل إلى الحكم على مفاهيم كانط بأنها ضيقة وتقييدية ، وخاصة مفهومه عن العبقرية بجذوره المتأصلة في مفهوم الخلق . ولكن هذا هو الضبط ما يجعل تحليله للشعور بالجليل شيقاً للغاية . لأن " موقف الذوق " هنا يتم تجاوزه بالضرورة . وهذا يحدث عندما تخفق مهمة إدراك الضخم اللامحدود في فعل من أفعال الحدس ، أو الإحاطة بالشامل الطاغي والنهوض لمواجهته . ونتيجة لهذا ؛ فإننا نصبح واعين بندائنا الفائق للحس . أليس الحدس - الذى وفقا له يسعى الخيال إلى أن يتسامى بذاته في فعل الإدراك الحدسي للعمل الفني - هو حدس له طابع مماثل من الاتساع اللامحدود (وطابع مماثل من القدرة الشاملة) طالما أنه لا يمكن شرحه من خلال التصورات ؟ إن توافق ملكات المعرفة مع " المعرفة بوجه عام"- وهو ما يميز الخبرة الجمالية عند كانط - يكتسب في الحقيقة تحديداً خاصاً في حالة الفن . ومع ذلك ، فإن هذا التوافق لا يتم تحقيقه في " تصور ما " ، وإنما في تيار من الحدوس الباطنية التي تتأسس فيها رؤية لعالم يرغمنا عليها العمل الفني الذي يكون معطى لنا .

وإذا ألقينا نظرة استرجاعية ، نجد أنه برغم اختلافات الزمان والذوق والرؤية وأسلوب الاقتراب من المشكلات الذي يباعد بين كانط وبيننا - نجد برغم ذلك أن إسهامه في إيضاح الأشياء يبدو ملائماً حقاً من جانب واحد . وهذا الجانب يتمثل في إظهاره للبنية الزمانية التي تنتمي إلى مفهوم الحدس .

وبالطبع فإنه لم ينتفع بهذا الجانب في نظريته في الفن . وفي كتاب نقد العقل النظري نجد تلك الملاحظة الشهيرة :

« إن علماء النفس قد أخفقوا حتى الآن في إدراك أن الخيال يعد عنصراً ضرورياً في مكونات الإدراك الحسي ذاته . وهذا الإخفاق يرجع في جانب منه إلى أن هذه الملكة قد تحددت وظيفتها في إعادة الإنتاج ، ويرجع في جانب آخر إلى الاعتقاد بأن الحواس لا تمد بانطباعات فحسب ، وإنما تربطها لأجل توليد صور متخيلة للموضوعات . ولهذا الغرض ، فإن شيئاً ما أكثر من مجرد تلقي الانطباعات يكون مطلوباً بلاشك ، أي وظيفة ما لأجل التأليف بينها» (A120n) .

والتأليف الذي يقوم به الخيال – والذى يؤسس عند كانط وحدة الفهم يبقى بالتأكيد مربوطاً بمعطيات الموضوعات المقدمة في صور متنوعة من الإحساسات . وعلى الرغم من ذلك ، فإن التلاعب بالتأليف يجب أن يُفهم باعتباره شيئاً ما يتم إجراؤه في تتابع زمني ، أي كما لو كان " قراءة " – تماماً على نحو ما أوضح التحليل الفينومينولوجي لدى هوسرل البنية الزمانية لتداعيات الإدراك الحسي " . وفي المقام الأول ، فإن الحالة الخاصة للجليل المتخذ صورة رياضية ، تكون موجهة نحو هذه الوجهة . لأن الصورة الزمانية التى يمتلكها " التلاعب الحر " للخيال المنتج ، تكتسب أيضاً أهمية أساسية بالنسبة لنظرية الفن ، ومن هذا المنظور ، فإن دور الحدس في هذا المجال يمكن أن يتجرد من طابعه الدوجماطيقي . غير أن ذلك يتضمن تجاوز نوع ما من النظرة التقليدية أحادية الجانب في نظرية الفن : فهذا التجاوز يعني إلغاء الصدارة الممنوحة للفنون البصرية على فن الشعر فيما يتعلق بمفهوم التشكيل الجمالي . وأنا لا أود القول – مع مانفريد فرانك Manfred Frank [17] بأن

الحدس يتم رفعه في المجاز . بل أود القول بأنه يتشكل من جديد من خلال المجاز . وفيما يتعلق بنظرية المجاز ، فإن ملاحظة كانط في القسم التاسع والخمسين تبدو لي بالغة العمق ، وهي : أن المجاز في الأصل لا يضع مقارنة خاصة بالمضمون ، وإنما بخلاف ذلك يتكفل « بتحويل التأمل الانعكاسي الذي ينصب على موضوع الحدس إلى تصور مختلف تماماً بصورة مباشرة قد لا يمكن لأي حدس أن يناظره أبداً » (*Cj*، القسم 59 ، ص 198) . ألا يفعل الشاعر هذا مع كل كلمة ؟ فالشاعر يكف عن كل تناظر مباشر ، وبذلك فإنه يوقظ الحدس .

وقد يبدو غالباً من المفارقات عندما يبدأ هيجل من المباشر ؛ وبالتالي من المعرفة الحسية بالفن ، ليتحدث عن اتحاد التصور في كليته بالمظهر الفردي ، ولكنه يستطرد بعد ذلك قائلاً : « وإذن فمن المؤكد أن هذه الوحدة يتم تحقيقها في الفن ، ليس فقط في البرانية المحسوسة ، وإنما أيضاً في عنصر التمثل ، وخاصة في الشعر » [18] . وبالطبع ، فإن هيجل يعرف جيداً أنه في الشعر « يتم إدراك كل مضمون على نحو مباشر ، ويصبح في حالة تمثل ». فالقضية في الفن ليست أبداً قضية كيانات محسوسة منعزلة ، والتي إذا ما نظرنا إليها في حد ذاتها نجدها لا تخوِّل لنا حدساً للعنصر الروحاني ». والحقيقة أ ن التميز المنهجي الذي ينتمي بذلك إلى الشعر في مقابل كل الفنون الأخرى - وهذا بالقطع لا ينقص من مكانة هذه الفنون وأهميتها الإنسانية - يكمن ببساطة في الأسلوب الحاسم الذى به يتربع الشعر على عرش " الرؤية الحدسية للعنصر الروحانى " .

هوامش مقدمة المترجم

(1) H-G Gadamer , *Truth and Method*, the english translation (New York: Continuum, 1975) , p. xxiv.

(2) Rüdiger Bubner, *Modern German Philosophy* (Cambridge University Press, 1981) , p. 53.

(3) H-G, Gadamer, *op. cit.*, p. xvii.

(4) Jo C. Weisheimer , *Gadamer's Hermeneutics : A Reading of Truth and Method* (New Haven and London : Yale University Press, 1985) , p. 9.

(5) H-G. Gadamer , *Truth and Method*, p. xii.

(6) H-G. Gadamer , *op. cit.* , p. 87 .

(7) H-G. Gadamer, " On the Scope and Function of Hermeneutical Reflection" , *in Philosophical Hermeneutics*, essays translated and edited by David E, Linge (University of California Press , 1976) , p. 18 .

(8) Fritz Kaufmann, " Art and Phenomenology " *in Essays in Phenomenology*, ed. by Maurice Natanson (Netherlands: Martinus Nijhoff, The Hague, 1969) , Pp.144-156.
انظر أيضاً تفصيل ذلك في كتابنا : الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، سنة 1992 ، الباب الأول: الفصل الثاني).
H-G. Gadamer " The Universality of Hermeneutical.

(9) Problem (1966)" *in Philosophical Hermeneutics* , p. 4 .
Ibid., p. 5 .

(10) Rüdiger Bubner , *Modern German Philosophy*, Pp. 66-61.

(11) H-G. Gadamer, "Aesthetics and Hermeneutics (1964)" , in David

(12) E. Linge , *Philosophical Hermeneutics* (University of California Press, 1976) p. 5.

(13) *Ibid.*, p. 97.

(14) *Ibid.*, p. 98 ff.

(15) Martin Heidegger , " The Origin of the Work of Art " , in Albert Hofstadter *Poetry, Language, Thought* (Harper and Row Publishers, 1975), Pp. 86-71.

(16) H-G. Gadamer, *op. cit.*, p. 101.

(17) *Ibid.*, p. 100.

(18) *Ibid.*, p. 104 .

(19) H-G. Gadamer, *Truth and Method*, see p. 38.

(20) *Ibid.*, p. 38 f.

(21) *Ibid.*, loc. cit.

(22) *Ibid.*, p. 39 .

(23) *Ibid.*, p. 53.

(24) انظرالمقال الأخير من ترجمتنا العربية لكتاب **تجلي الجميل** .

(25) انظرتفصيل ذلك في كتابنا **الخبرة الجمالية : دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية** ، الباب الثاني .

(26) H-G. Gadamer, *Truth and Method*, Pp. 72-73.

(27) *Ibid.*, p. 74.

(28) *Ibid.*, p. 75.

(29) *Op. cit.*, loc. cit.

(30) *Ibid.*, p. 77 .

(31) *Ibid.*, Pp. 82-83.

(32) انظر تفصيل ذلك في مواضع متفرقة من كتابنا **مداخل إلى موضوع علم الجمال ، بحث عن معنى الإستطيقي** (دار الثقافة للنشر والتوزيع ، سنة 1993) .

(33) انظر تفصيل ذلك في مقالنا الذي سيظهر ضمن أعمال المؤتمر الدولي الفينومينولوجي الثاني بالكتاب السنوي الهوسرلي Husserliana ، وذلك تحت عنوان "Heidegger's and Gadamer's Hermeneutics of the Literary Text " .

هوامش مقدمة المحرر

(1) M. Heidegger, " The Origin of the Work of Art, " trans. by A. Hofstadter in *Poetry, Language*, Thought (New York : Harper & *in* Row, 1971).

ومن الآن فصاعداً سوف يشار إلى هذا العمل بالرمز "PLT" .

(2) العبارة مقتبسة من قصيدة هيلدرلن " الخبز والخمر " . وقد حاولت أن أوضح حوار هيدجر مع هيلدرلن في الفصل الثالث من كتاب : *The Question of Language in Heidegger's History of Being* (New Jersey : Humanities, and London : Macmillan, 1985) .

(3) M. Merleau-Ponty, "Eye and Mind "in *The Primacy of Perception and Other Essays*, ed. by J.M. Edie (Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1964).

(4) *The Will to Power*, trans. by W. Kaufmann and R. J. Hollingdale (New York : Random House, 1967) , p. 261, No. 466.

(5) *Truth and Method*, trans. by W. Glen-Doepel (London : Sheed & Ward, 1975), Part One." ومن الآن فصاعداً سوف يشار إلى هذا العمل بالرمز "TM"

(5) لقد أبدى جادامر هذا في خطاب كتبه إلى ليو شتراوس "Correspondence Concerning *Wahrheit und Methode*, " The Independent Journal of Philosophy, II, 1978, pp.5-12.

(7) TM, p. 112. See also W. Pannenberg, ***Theology and the Philosophy of Science*** (Philadelphia: Westminster, 1976), p. 169n.

(8) M. Heidegger, ***Nietzsche, Vol. 1 : The Will to Power as Art***, trans. by D.F. Krell (New York : Harper & Row, 1979), p. 80 .
ومن الآن فصاعداً سوف يشارإلى هذا العمل بكلمة "Nietzsche." .

(9) G.F. Hegel, ***Aesthetics***, Vol. 1, trans. by T. M. Knox (London: Oxford University Press, 1975), p. 11.
وهذه الصفحة قد ناقشها هيدجر في خاتمة كتابه : " The Origin of the Work of Art, " PLT, pp. 79 - 81 .

(10) H-G. Gadamer, " On the Problematic Character of Aesthetic Consciousness, " trans. by E. Kelly, ***Graduate Faculty Philosophy Journal***, IX, No. 1 (1982) , p.33 .

(11) وهذه الوجهة من النظر قد تفيد في تفسير حكم جادامر المفجع الوارد في مقاله " عن مساهمة الشعر في البحث عن الحقيقة "، والقائل بأنه ليست هناك دراما حقيقية في الفترة المسيحية .

(12) المقال الأول في هذا المجلد - وهو المقال المعنون باسم " الطابع الاحتفالي للمسرح " ، والسابق في الظهور على كتاب " الحقيقة والمنهج " بست سنوات - يُظهر اهتمام جادامر من قبل بقضية التواصل داخل التغير . ولكنني أود الإيماء إلى أنه في مقال " الصورة الصامتة " ومقال " الفن والمحاكاة " ، تتخذ قضية التواصل التاريخي وضعاً سيادياً باعتبارها قضية رئيسية .

(13) R. Bernasconi, " Bridging the Abyss : Heidegger and Gadamer, " ***Research in Phenomenology***, XVI (1986) .

وأنا أحاول أيضاً في هذا المقال الإفلات من رؤية القضية على أنها مجرد مسألة تواصل في مواجهة انقطاع ، وهو مايعد في النهاية أسلوباً تبسيطياً للغاية في صياغة المشكلة .

(14) يعزو جادامر على نحو دائم " الشعر الخالص " إلى مـلارميه . وبقدر ما أعلم فإن هذا التعبير الدقيق قد استخدمه ملارميه مرة واحدة *(Correspondance 1862 - 71* [Paris : Gallimard, 1959], p. 105) ، رغم أنه يكتب بالفعل أيضاً عن " العمل الخالص " ، وهو تعبير يستخدمه جادامر في مناسبة واحدة ليشير إلى مبدأ التمايز الجمالي (TM, 76) . وتعبير" الشعرالخالص " يمكن أن نلتمسه قبل ملارميه لدى بو Poe وبودلير الذي استخدم التعبيرمرة واحدة وأربع مرات علي التوالي (D.J. Mossop, *Pure Poetry* [London : Oxford University Press, 1971] , p. 82) وربما كان فاليري Valery هو الأكثرتأثيراً في شيوع فكرة الشعر الخالص ، وهو يفعل ذلك بالإحالة الدائمة إلي ملارميه . ومما يدعو للدهشة أن جادامر لايقتبس الفقرة الأساسية والتي يصر فيها ملارميه نفسه على فكرة التواصل ، إذ يقول : ومع ذلك فإنني - بدلاً من المسودة الأولى - قد رسمت حالة للقصيدة المرفقة على ذلك النحو الذي لاتتخاصم فيه مع التقليد السائد " *(The Poems,* trans : by K. Bosley [Harmondsworth, Middlesex : Penguin, 1977], p. 257).

(15) وهذا يوحي بإمكانية قيام مناظرة فيها طابع التحدي مع دريدا Derrida الذي يقدم قراءة لكتاب Mallarmé's *Mimique* في دراسته "The double session, " in *Dissemination*, trans. by B. Johnson (Chicago : University of Chicago Press, 1981) .

الجـزء الأول

تجـلي الجميـل

(1) H-G. Gadamer, "Plato and the Poets" in *Dialogue and Dialectic*, trans. by P. Christopher Smith (New Haven : Yale University Press, 1980), pp. 39-72.

(2) G.W.F. Hegel, *Aesthetics*, Vol. 1, trans. by T.M. Konx (London : Oxford University Press, 1975), p. 11. Cf. H-G. Gadamer, "Hegel and the Heidelberg Romantics," *Hegels Dialectik* (Tübingen : J.C.B. Mohr, 1971), pp. 80-81, . وانظر في المقام الأول مقال "Art and Philosophy Today " by Dieter Heinrich in *New Perspectives in German Literary* Criticism ed. by R. E. Amacher and V. Lange (Princeton, New Jersey: Princeton

وقد ظهر مقال هيتريش لأول مرة . University Press, 1979), pp. 107-133.
في كتاب الإستطيقا المعايشة – التأمل الجمالي *Immanente Asthetik- Asthetische Reflexion,* ed by W. Iser (Munich : Wilhelm Fink, 1966)
وقد ناقشه جادامر في عرضه لذلك الجزء الذي أعيد نشره من الكتابات الصغرى *Kleine Schriften,* Vol. IV (Tübingen : J.C.B. Mohr, 1977), pp. 249-255.

(3) See H-G. Gadamer (Karl Immermanns "Chiliastische Sonnette") in *Kleine Schriften,* Vol. IV (Tübingen: J.C.B. Mohr, 1967), pp. 136-147.- Ed.

(4) Cf. Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit* (Heidelberg: C. Winter, 1969).

(5) Cf. H.G. Gadamer, " Verstummen die Dichter? " in *Zeitwende, Die neue Furche,* V. (1970) . Reprinted in Poetica (Frankfurt: Insel, 1977), pp. 103-118.

(6) Cf. Reinhardt Koselleck, " Historia magistra vitae, " in *Natur und Geschichte. Karl Löwith zum 70 Gerburtstag,* ed. by Hermann Braun and Manfred Riedel (Stuttgart : Kohlhammer, 1967), pp. 196-219. واللوحة أيضاً تسمى أحياناً " انتصار ألكسندر " أو " معركة أربيلا " ، ويرجع تاريخها إلى سنة 1529 ويمكن أن نجدها في متحف Alte Pinakotek بميونيخ ـ المحرر .

(7) Cf. *Phaedrus 265d and also Truth and Method* trans. by W. Glen-Doepel (London : Sheed & Ward , 1975), p. 331. - Ed.

(8) *Metaphyssics*, 6.1.1025b 18-21.

(9) Plato, *Republic*, 601 d-e.

(10) *Cratylus*, 390 b-c. - Ed.

(11) *Poetics*, 1451 b5.

(12) *Phaedrus*, 246 seq.. - Ed.

(13) *Phaedrus*, 250d. Cf. *Truth and Method*, pp. 437-9 - Ed.

(14) A. Baumgarten, *Aesthetica*, Sec. I (Hildesham : Georg Olms, 1961), p. 1. - Ed.

(15) Cf. Alfred Baeumler, *Kants Kritik der Urteilskraft, ihre Geschichte und Systematik*, Vol. 1. Introduction (Halle : Max Niemeyer, 1923).

(16) Baumgarten, *Aesthetica*, Sec. 1, p. 1 .

(17) ولمزيد من التفاصيل عن فكرتي الصورة والأصل انظر : **H.-G. Gadamer,** ***Truth and Method,*** **Pp. 119 seq.**

(18) ليست هناك ترجمة جاهزة لكلمة **Anbild** ، ولكن كلمة " استبصار " **"insight"** في دلالتها الأصلية قد تكون مفيدة هنا (المحرر) .

(19) **I. Kant,** ***Critique of Judgment,*** **trans. by J.H. Bernard (New York : Hafner, 1951), Sec, 22, p. 76.**

(20) **Cf. H.-G. Gadamer,** ***Truth and Method,*** **p. 46. - Ed.**

(21) استخدام أندريه مالرو **André Malraux** عبارة " متحف بلا جدران " **"Museum Without Walls"** كعنوان للجزء الأول من كتاب سيكولوجية الفن ***The Psychology of Art,*** **trans. by S. Gilbert (New York : Pantheon, 1949-51).**
وقد ظهر هذا العمل بعد ذلك في طبعة منقحة تحت عنوان : " اصوات الصمت " ***The Voices of Silence,*** **trans. by S. Gilbert (New York : Doubleday, 1953).** ومع ذلك فقد ظهرت طبعة أخرى سنة 1965 ، ترجمتها بعد ذلك بسنتين **S. Gilbert** بالاشتراك مع **F. Price** تحت عنوان : " متحف بلا جدران " ***Museum Without Walls*** **(London : Secker & Warburg, 1967)** - المحرر .

(22) **Kant,** ***Critique of Judgment,*** **Sec. 5, pp. 44-45. - Ed.**

(23) ***Ibid.,*** **Sec. 22, pp. 76-77 and Sec. 40., pp. 135-138.**

(24) ***Ibid.,*** **Sec. 51, p. 167. - Ed.**

(25) ***Ibid.,*** **Sec. 9, p. 54. - Ed.**

(26) **Cf. H.-G. Gadamer,** ***Truth and Method,*** **pp. 39ff.**

(27) **Cf. Max Kommerell,** ***Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragedie*** **(Frankfurt: Klostermann, 1957), pp. 10-11, 236-238.**

(28) **Kant,** ***Critique of Judgment,*** **Sec. 49, p. 162. - Ed.**

(29) ***Ibid.,*** **p. 160 - Ed.**

(30) ***Ibid.,*** **Sec. 48, p. 154 - Ed.**

(31) **Johann Huizinga,** ***Homo Ludens*** **(London: Paladin, 1970) and Romano Guardini,** ***The Spirit of the Liturgy,*** **trans. by Ada Lane (London: Sheed & Ward, 1930). - Ed.**

(32) **Aristotle,** ***De Anima*** **1.3 and 1.4.405b33-408a 34. - Ed.**

(33) **Kant,** ***Critique of Judgment,*** **Sec. 14, pp. 59-61.**

(34) **Roman Ingarden,** ***The Literary Work of Art,*** **trans by George G. Grabowicz (Evanston: Northwestern University Press, 1973).**

(35) Fyodor Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*, trans. by D. Magarshack (Harmondsworth. Middlesex: Penguin, 1958), Volume I, Book Five, Chapter 7, p. 329. - Ed.

(36) Richard Hamann, *Ästhetik* (Leipzig: B. G. Teubner, 1911).

(37) H.-G. Gadamer, *Truth and Method*, pp. 105ff.

(38) Titian, "Charles V on Horseback at the Battle of Muhlberg," 1548, Prado Museum, Madrid. - Ed.

(39) Kant, *Critique of Judgment*, Sec. 23, pp. 82-85. - Ed.

(40) انظر على سبيل المثال يوميات هيجل عن رحلته التي قام بها في مرتفعات برنر خلال شهري يوليو وأغسطس من سنة 1796 .

Frühe Schriften, Vol. I (Frankfurt: Suhrkamp, 1971), pp. 616-617. - Ed.

(41) Hegel, *Aesthetics*, pp. 1-2.

(42) لقد وصف تيودور أدورنو Theodor W. Adorno على نحو تام هذه اللاتحددية في الإشارة ، وذلك في كتابه :

Aesthetic Theory, trans. by C. Lenhardt (London: Routledge & Kegan Paul, 1984).

(43) *Symposium*, 191d. - Ed.

(44) Hegel, *Aesthetics*, p. 111. - Ed.

(45) إن المقطع الأول *Ge* من كلمة *Gebilde* ـ المترجمة هنا إلى إبداع ـ يشير إلى حالة من التجمع لأشياء ما . وجادامر يبين ذلك ـ في عبارة محذوفة من الترجمة ـ بإحالتنا إلى الكلمة الألمانية *Gebirg* التي تعني سلسلة جبلية ـ المحرر .

(46) Walter Benjamin, " The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*, trans. by H. Zohn (London: Fontana, 1973), pp. 219-253.

(47) Martin Heifegger, "The Origin of the Work of Art, " trans. by A. Hofstadter, *Poetry, Language, Thought* (New York: Harper & Row, 1971). pp. 50-72.

(48) Rainer Maria Rilke, " Duino Elegies" VII, *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*, trans. by Stephen Mitchell, (New York: Random House, 1982), p. 189.

(49) Rilke, "Archaic Torso of Apollo, " *Ibid.*, p. 61.

(50) Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, p. 66.

(51) Cf. Herman Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck* (Bern: Francke, 1954) (Dissertationes Berneses Series 1, 5).

(52) Walter F. Otto, *Dionysius. Myth and Culture*, trans. by Robert B. Palmer (Bloomington: Indiana University Press, 1965).

(53) Karl Kerényi, "Vom Wesen des Festes, " *Gesammelte Werke, Vol. VII, Antike Religion* (Munich: Albert Langen and Georg Müller, 1971).

(54) H.-G. Gadamer, " Concerning Empty and Ful-filled Time, "trans. by R. Phillip O'Hara *Martin Heidegger in Europe and America*, ed. by E.G. Ballard and C.E. Scott (The Hague: Martinus Nijhoff, 1973), pp. 77-89.

(55) يستشهد جادامر هنا بمناقشة كانط في مقدمته لكتاب نقد ملكة الحكم . ولكن العبارة الفعلية لا تظهر فيمايدو إلا في متن النص ، ص 62-78 ، ص 144- المحرر.

(56) Aristotle, *Nicomachean Ethics*, 1106b9.

(57) Cf. Richard Hönigswald, "Vom Wesen des Rhythmus, "*Die Grundlagen der Denkpsychologie*. Studen und Analysen (Leipzig und Berlin, B.G. Teubner, 1925).

(58) تلميح إلى البيت الثاني من قصيدة " الخبز والخمر " لهيلدرلن.

هوامش الجزء الثاني (المقالات)

1 - الطابع الاحتفالي للمسرح

(1) انظر مقدمة والتر أوتو Walter Otto الهامة لكتابه *Dionysios*, trans. by Robert: B. Palmer (Bloomington : Indiana Univ. Press, 1965).

(2) "Komodie," *Prosa*, IV, ed. by Herbert Steiner (Frankfort: S. Fischer, 1955), p.95.

والجملة المقتبسة التي تتصدرمقال هوفمانشتال المنشور سنة 1922 ، مستمدة حرفياً تقريباً من خطاب كتبه له رُدولف بورخارت في 23 يوليو سنة 1911 . انظر مخاطبات هوفمانشتال وبورخارت *Hofmannsthal and Borchardt Briefwechsel*, ed, by Marie Luise Borchardt and Herbart Steiner (Frankfort: S. Fischer, 1954), Pp. 52-53. - Ed.

(3) Friedrich Schiller, " Ueber das gegenwärtige Teutsche Theater, *Sämtlische Werke*, V (Munich : Artemis & Winkler, 1975), " p. 88. - Ed

(4) Friedrich Schiller, " The Stage Considered as a Moral Institution " in *An Anthology for Our Time* , trans. by Jane Bannard Greene (New York: Frederick Ungar, 1959) , Pp. 262-283. - Ed

(5) Rilke, " The Fourth Duino Elegy, " *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*, ed and trans. by Stephen Mitchel (New York : Random House, 1982), p. 187. - Ed.

2 - التـأليـف والتـفسـير

(1) لأجل تناول أوسع لهـذه القـضـيـة ، يمكن للقـاريء الرجـوع إلى الكتـاب الهـام لرومان انجاردن عن العمل الفني الأدبي : *The Literary Work of Art* (Evanston : Northwestern University Press, 1973) .

(2) Paul Valéry, "Poetry and Abstract Thought, " *The Art of Poetry*, trans. by D. Folliot (London : Routledge & Kegan Paul, 1958), p. 56 - Ed.

(3) Ernst Jünger, " Epigramme" (1934), *Werke*, Vol. VIII; Essays, Vol. IV (Stuttgart: Ernst Klett, 1963), p. 654 - Ed.

(4) Goethe's letter to Carl Ernst Schubarth of April 2, 1818, *Goethes Briefe*, Vol. III, " Hamburger Ausgabe, " ed. by Bodo Morawe (Hamburg : Christian Wegner, 1965), p. 426. Cf. Gadamer's *Truth and Method*, trans. by W. Glen-Doepel (London : Sheed & Ward, 1975), p. 69. - Ed.

(5) لمزيد من التفصيل حول مفهوم الإيماءة ، انظر المقـال الثـالث بعنوان " الصـورة والإيماءة ".

(6) Rainer Maria Rilke, *Sonnets to Orpheus*, trans. by J. B. Leishman (London: Hogarth Press, 1967), Part One, No. 3, p. 39, - Ed.

(7) *Theogony*, lines 26-28. - Ed.

(8) يوجد هذا البيت فقط في الطبعة الثانية لقصيدة هيلدرلن المسماة " منيموسين" ، انظر "Mnemosyne," *Gedichte nach 1800*, "Stuttgarter Hölderlin: Ausgabe," Vol. II., 1, ed. by Friederich Beissner (Stuttgart: Kohlhammer, 1951), p. 195 - Ed .

3 – الصورة والإيماءة

(1) Cf. the essays on Hölderlin and Goethe in H. - G. Gadamer, *Kleine Schriften*, Vol. II (Tübingen : J.C.B. Mohr, 1967). - Ed.

(2) Walter F. Otto, *The Homeric Gods* (New York : Pantheon, 1954). - Ed.

(3) Cf. the contributions of Bruno Snell, as well as Albin Lesky's *Göttlichen und menschliche Motivation im homerischen Epos*, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften (Heidelberg : Carl Winter, 1961).

(4) Rainer Maria Rilke, *Sonnets to Orpheus*, trans. by J. B. Leishman (London : Hogarth Press, 1967), Part 1, No. XII, p. 57. - Ed .

(5) J.W. Goethe, *Iphigenia in Tauris*, Act 1, Scene 1, in *Dramatic Works*, trans. by Anna Swanwick and Goetz von Berlichingen (London : Henry G. Bohn, 1850), p. 155. - Ed.

(6) قارن ذلك بمقالي عن الألوان المائية في أعمال ڤيرنر شولتس :
"Die Mythologie der Griechen" in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, No. 130 , 1955 .

4 – الصورة الصامته

(1) *Phaedrus* 265d. - Ed.

(2) لقد بيّن أرنولد جيلين طابع الصمت في الفن الحديث ، في كتابه : *Zeit-bilder*
(Frankfurt am Main : Athenäum, 1960) .
قارن ذلك بمقالنا عن التصوير التمثلي "Begriffene Malerei?" ـ الذي يمثل نقدي لكتابه ـ والذي أعيد طبعه في الكتابات الصغرى ، انظر :
Kleine Schriften II (Tübingen, J. C. B. Mohr, 1967), pp. 218-226.

(3) As has been shown recently again by Ewald M. Vetter, *Die Maus auf dem Gebetbuch*, Ruperto-Carola (Mitteilungen des Vereins der Freunde der Studenten der Universität Heidelberg), 36, 1964, pp. 99-108.

(4) Translated from the Dutch. Jan Davidsz. de Heem, " Bunch of Flowers in a Glass Vase. With Crucifix and Skull, " Alte Pinakothek, Munich. - Ed.

(5) Cf. the instructive exposition by Charles Sterling, *La nature morte de l'Antiquité a nos jours* (Paris : P. Tisné, 1959).

(6) Rainer Maria Rilke, *Sonnets to Orpheus*, trans. by J. B. Leishman (London: Hogarth Press. 1967). Part 1. No. xviii, p. 69. - Ed.

(7) لقد تتبعت تلك القضية بالإحالة إلى مثال معين ، وذلك في مقالي عن قصائد جيته غير المكتملة ، والمنشور في الكتابات الصغرى ، الجزء الثاني (ص 105 - 135).

(8) *The Diaries of Paul Klee* (1898-1918) (Berkeley : University of California Press, 1964), Entry number 961, p. 318.

(9) *Nicomachean Ethics*, 1106b9. - Ed.

5 - الفن والمحاكاة

(1) As Arnold Gehlen does; see H. -G. Gadamer, " Begriffene Malerei ? Zu A. Gehlen: *Zeit-Bilder*, " *Kleine Schriften II* (Tübingen : J.C.B. Mohr, 1967), pp. 218-226. [The book by Daniel-Henry Kahnweiler that Gadamer mentions is *Juan Gris, His Life and Work*, trans. by Douglas Cooper, new enlarged edition, London : Thames & Hudson, 1969, - Ed.]

(2) Aristotle, *Poetics* 1451a37. - Ed.

(3) Cf. the instructive little book by Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi* (Turin : G. Einaudi, 1964).

(4) Heinrich Wöfflin, " Ueber das Rechts und Links im Bilde, " *Gedanken zur Kuntsgeschichte* (Basle : Benno Schwabe, 1941), pp. 82 - 96, - Ed.

(5) قارن ذلك بملاحظة بيكاسو النقدية الواردة بكتاب كانفايلر على العمل الأخير لجوان جريس. يقول كانفايلر :[" لقد ذكر لي بيكاسو ذات يوم ـ على سبيل النقد ـ أنه يرى أن جريس لوظل حياً ، فإنه كان سيميل إلى جعل لوحاته مقروءة على نحو أفضل . وأنا على ثقة بأن بيكاسو كان على صواب ، ولكنني لا أستطيع أن أوافقه على أن هذا الاتجاه لدى جريس ينتقص من قيمته " ، انظر : كتاب كانفايلر عن جوان جريس ، ص 134 ـ المحرر].

(6) I. Kant, *Critique of Judgment, trans.* by J. H. Bernard (New
(7) York: Hefner, 1951), Sec. 9. - Ed.
(8) *Ibid*, p. 167f. - Ed.
(9) *Poetics* 1448b5. - Ed.
(10) *Republic* 597e. - Ed.
(11) *Metaphysics* 1.6.987b. - Ed.
(12) *Republic* 424d. - Ed.

6 – عن مساهمة الشعر فى البحث عن الحقيقة

(1) عنوان " الشعر والحقيقة " Dichtung und Wahrheit لم يكن يمثل فى الأصل سوى العنوان الفرعي للسيرة الذاتية لجيته . ولقد ظهرت هذه السيرة أول الأمر تحت عنوان " من حياتى " Aus meinem leben ثم نُشرت فى ترجمة إنجليزية تحت عنوان : " السيرة الذاتية ليوهان ڤولفجانج جيته *The Autobiography of Johann Wolfgang von Goethe,* trans. by John Oxenford (Chicago: University of Chicago Press, 1974). - Ed.

(2) *Herodotus,* Loeb Classics, trans, by A.D. Godley (Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1975), Book II, 53, P. 341. -Ed.

(3) يقول جادامر : «إن فكرة التراجيديا المسيحية تمثل مشكلة خاصة ؛ حيث إنه – فى ظل فكرة الخلاص المقدس – لم تعد قيم السعادة والبلاء المؤسسة للحدث التراجيدي هى القيم التى تحدد المصير الإنسانى» .

Truth and Method, trans. by W. Glen-Doepel (London: Sheed & Ward, 1975), P. 116. - Ed.

(4) M. Heidegger, "On the Essence of Tuth, "*Basic Writings,* ed. by D.F. Krell
(New York : Harper & Row, 1977), pp. 119, 127. - Ed.

(5) إن عبارة « إنها تبقى مكتوبة » *Es stehet geschrieben* – والتنويعات عليها فى النص – هى عبارة بارزة فى ترجمة لوثر للعهد الجديد ، وهى ترد أيضا – وإن كان بصورة أقل كثافة – فى ترجمة للعهد القديم . وهى تناظر عبارة «إنها مكتوبة» على نحو ما تتردد فى الطبعة المعتمدة من الإنجيل – المحرر .

(6) «لقد كان من المستحيل القول بإذا ما كانت نوبة الصرع قد عاودته حينما كان يهبط درج السلم حتى إنه كان لابد أن يقع مغشياً عليه ؛ أو أن النوبة قد داهمته نتيجة للصدمة».

Fyodor Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*, trans. by D. Magarshack (Harmondsworth, Middlesex : Penguin, 1958), Volume I, Book Five, Chapter 7, p. 329, - Ed.

(7) Aristotle, *De Interpretatione* 17 a 18. - Ed.

(8) E. Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*, trans, by F. Kersten (The Hague: Nijhof, 1982), Book I. Section 111, pp. 260-262. Ed.

(9) Friedrich Hölderlin, "Wie wenn am Feiertage ..." Translations of the poem may be found in *Selected Poems*, trans. by. J.B. Leishman (London: Hogarth, 1944), pp. 101-105 and *Poems and Extracts*, trans. by Michael Hamburger (London : Routledge & Kegan Paul, 1966), pp. 373-377, - Ed.

(10) *Grenzsituation* was a favorite term of Karl Jaspers. See his *Philosophy*, Vol. II, trans, by E.B. Ashton (Chicago: University of Chicago Press, 1970), pp. 177-222. - Ed.

(11) G.W.F. Hegel, *Aesthetics*, Vol. II, trans. by T.M. Knox (London: Oxford University Press, 1975), p. 1048. - Ed.

7 – الشعر والمحاكاة

(1) G. W. F. Hegel, *Aesthetics*, Vol. 1, trans. by T.M. Konx (London : Oxford University Press, 1975), p. 11. - Ed.

(2) Aristotle, *Poetics* 1448b6. - Ed.

(3) *Ibid.*, 148b17. - Ed.

(4) Plato, *Timaeus* 48e-49a. - Ed.

(5) *Poetics* 14451b1. Ed.

(6) Plato, *Philebus* 49d-50b. - Ed.

(7) H. G. Gadamer, *Truth and Method*, trans. by W. Glen - Doepel (London: Sheed & Ward, 1975), pp. 105ff.

8 - لعب الفن

(1) poetics 1451 b5-7. - Ed.

(2) *Beyond Good and Evil,* trans. by Walter Kaufmann (New York: Random House, 1966), Sec. 94, p. 83 - Ed.

9 - الفلسفة والشعر

(1) *Republic*, Book X, 607b. - Ed

(2) Paul Valery,"Poetry and Abstract Thought," *The Art of Poetry,* trans. by D. Folliot (London: Routledge & Kegan Paul, 1958), p. 56. - Ed .

(3) *Phaedrus*, 274c-277a. - Ed.

(4) G.W.F. Hegel, *Phenomenology of Spirit,* trans. by A.V. Miller (London: Oxford University Press, 1977), P. 35. - Ed.

(5) CF. Edmund Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy,* first Book (The Hague: Martinus Nijhoff, 1982), trans. by F. Kersten, Sec. 70, p. 160 and Sec. 112, pp. 262-3. See also Oskar Becker, " *Von der Hinfälligkeit des Schönen, und der Abenteuerlichkeit des Künstlers,* "*Festschrift für Edmund Husserl zum 70 Geburtstag* (Halle: Max Niemeyer, 1929), p. 36nl. - Ed.

(6) اللوحات الجدارية من عمل المصوّر Andrea Pozzo في القرن السابع عشر ، وهى تظهر انتصار القديس إجناتيوس Ignatius – المحرر .

(7) M. Heidegger, "The Origin of the Work of Art," trans. by A. Hofstadter *Poetry, Language, Thought* (NewYork: Harper & Row, 1971), p. 46. - Ed.

(8) هذه العبارة الأرسطية عن الانتقال غير المشروع عبر الحدود Metabasis eis allo genos يمكن أن نجدها – على سبيل المثال – في *De Caelo I, 1, 268b1.*

(9) E. g "On the Process of the Poetic Mind," trans by Read III, *German Romantic Criticism,* ed. by A. Leslie Willson (New York: Continuum, 1982) p. 235. - Ed.

(10) G.W.F Hegel, *Science of Logic,* trans. by A.V. Miller (London: George Allen & Unwin, 1969), p. 90. for Hegel's classic discussion of the speculative proposition, see *Phenomenology of Spirit,* pp. 36-41. - Ed.

(11) *Phaedo*, 99e. - Ed.

(12) *Republic*, 511c.

(13) *Phenomennology of Spirit*, p. 77. - Ed.

(14) *Posterior Analytics*, II,100b5-17.-Ed.

(15) *Phenomenology of Spirit*, pp. 142-143 - Ed.

(16) *Topics*, VI, 139a27-30. - Ed.

(17) كلا المعنين المتضمنين فى الكلمة اليونانية *horos* ـ وهما المعني المألوف لكلمة "حد " boundary ، وأيضاً معنى كلمة " تعريف " definition وهو المعنى الذي نجده للكلمة في بحوث أرسطو المنطقية ـ هما : معنيان قد عُنى بهما هيجل في مناقشته " للحد " في دراسته عن علم المنطق *Science of Logic* .

10- الخبرة الجمالية والخبرة الدينية

(1) F. Schleiermacher,"The Academy Addresses of 1829: On the concept of Hermeneutics, with reference to F. A. Wolf's instructions and Ast's Textbook, " *Hermeneutics: The Handwritten Manuscripts*, trans. by J. Duke and J. Forstman (Missoula, Montana: Scholars Press, 1977), p. 182. - Ed.

(2) See page 178, n5. -Ed.

(3) Hesiod, *Theogony*, lines 26-28. - Ed.

(4) Goethe's letter to Carl Ernst Schubarth of April 2,1818. - Ed.

(5) Fragment 93 (Diels). - Ed.

الملحق
الحدس والعيانية

(1) يود دانيل تات Danil L. Tate ـ مترجم هذا المقال ـ أن يشكر زوجته كارين روبنز Karen Robbins على معاونتها له فى إعداد هذه الترجمة . والكلمتان الوراداتان في العنوان الألمانى للمقال وهو "*Anschauung and Anschaulichkeit*" مرتبطتان على نحو وثيق لانجده في الكلمتين الإنجليزيتين المناظرتين اللتين اخترناهما هنا ، وهما كلمتي : "vividness" و"intuition" ولقد تُرَجمت كلمة *Anschauen* فى المقال إلى "act of intuiting" أو intuiting ، فى حين تُرجمت كلمة *Anschaulich* إلى"vivid" ـ المحرر .

(2) A. Baumgarten, *Aesthetica* (Hildesheim: Georg Olms, 1961), Sec. 1, P. 1. - Ed.

(3) I. Kant, *Critique of Judgment,* trans, by J. H. Bernard (New York: Hafner, 1951), Sec.49, p. 157. Henceforth this work will be referred to as CJ. - Ed.

(4) Cf. I. Kant, *Critque of Pure Reason*, trans. by N. Kemp Smith (London : Macmillan, 1929), P. 165, B 151. - Ed.

(5) لقد أرسل هيجل القصيدة إلى هيلدرلن فى أغسطس سنة 1796 . ويمكن أن نجد ترجمة لها على يد كل من : كلارك بولتر Clark Bulter وكريستيانى زايلر Christiane Seiler ، فى رسائل هيجل . انظر Hegel : The *Letters* (Bloomington : Indiana University Press, 1984), pp. 46 - 7 - Ed.

(6) I. Kant, "On the Form and Principles of the Sensible and Intelligible World" (Inaugural Dissertation, 1770), *Selected Pre-Critical Writings*, trans. by G.B. Kerferd and D.E. Walford (Manchester : Manchester University Press, 1968). - Ed.

(7) E. Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological* Philosophy, First Book, trans. by F. Kersten (The Hague : Martinus Nijhoff, 1982), Sec. 43, p. 93. - Ed.

(8) *De Anima,* 418a22-23 and 425a25-26. - Ed.

(9) *Metaphysics* 9.10.1051b32.

كلمة *Innesein* المترجمة هنا إلى " الإدراك القصدي الواعي " "noetic grasp" هى ترجمة جادامر للكلمة الأرسطية *noein* .

For a discussion of this translation cf.H.- G. Gadamer, "Über das Göttliche im frühen Denken der Greichen, "Kleine Schriften III (Tübingen : J.C.B. Mohr, 1972), p.78- Translator's note .

(10) For example, *politics*, 1279b15, - Ed.

(11) كلمة *Epibole* (الدَفعَة) تظهر فى عدة مواضع من النصوص الباقية لأبيقور . وعبارة *Athroa epibole* (الدفعة الواحدة) تظهر مرة واحدة .

انظر: "Epistula ad Herodotum," 35, 9, *Opere,* ed by Graziano Arrighetti (Turin : Giulio Einaudi, 1960), p.35.

وهذه العبارة تتخذ لدى أفلوطين دلالة اصطلاحية لتعني " الحدس الموحَّد " ، انظر : *Ennead,* IV,4,1. - Ed.:

(12) "Again you fill bush and vale hushed with luminous mist." - Goethe, *An den Mond.*-Ed.

(13) كلمة *Weltanschauung* توجد بهذا المعنى الأصلي لدى كانط نفسه حينما يتحدث عن اللامحدود باعتباره النومين Noumenom(عالم الحقيقة في مقابل عالم الظواهر) « الذى لايسمح بأي حدس ، وإن كان يعمل كجوهر للرؤية الحدسية للعالم باعتباره مجرد ظاهرة » (نقد ملكه الحكم ، القسم 26 و 93). وبالطبع ، فإننا هنا ـ كما هو الحال مع شليرماخر وهيجل ـ لا يجب أن ندرج مفهومنا الخاص المبتذل تماماً عن الرؤية العالمية . وأنا أود أن أبين أن المفهوم الخاص " بالرؤية العالمية " الذى نألفه إنما هو منظور أكثر منه نخبة من الرؤى .

(14) قارن ذلك بتوصيف أدولف نوفاك Adolf Nowack لدور التكنيك التأليفي لدى مؤلفي فيينا الموسيقيين والذي يحقق استقلالية العمل الفني الموسيقي في أقصى صورها.

(15) this was first brought out in Johann H. Trede's 1965 dissertation, *Die Differenz von theoretischem and praktischem Vernunftgebrauch und dessen Einheit innerhalb der "Kritik der Urteilskraft"* (Heidelberg, 1969).

(16) M. Heidegger, "The Origin of the Work of Art, " trans. by A. Hofstadter, *Poetry, Language, Thought* (New York: Harper &Row, 1971), P. 65. - Ed.

(17) M. Frank, "Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher," *Neue Hefte für Philosophie,* 18/19 (1980), pp. 58-78.

(18) G.W.F Hegel, *Aesthetics,* Vol. I, trans. by T.M. Knox (London: Oxford University Press, 1975), P. 101.

(19) *Ibid,* P. 102.

أعمال جادامر المترجمة إلي اللغة الإنجليزية

"Articulating Transcendence,"*The Beginning and the Beyond*, ed. by Fred Lawrence; Chico, Calif: Scholars Press 1984, pp. 1-12.

"Being, Spirit, God, "trans. by S. Davis, in Heidegger Memorial Lectures, ed. by W. Marx; Pittsburgh: Duquesns University Press, 1982, pp. 55-74

"A Classical Text - A Hermeneutic Challenge, "trans. by F. Lawrence, *Revue de L'Universite d'Ottawa*, 1981, pp. 367-642

"Concerning Empty and Fulfilled Time, " trans. by R. P. O'Hara, in *Martin Heidegger in Europe and America*, ed. by E. G. Ballard and C.E. Scott; The Hague:Martinus Nijhoff, 1973, pp .77-89.

"The Continuity of History and the Existential Moment,"trans. by Thomas Wren, *Philosophy Today*, Vol. 16 , 1972, pp. 230-240.

"Correspondence Concerning *Wahrheit und Methode*" (with Leo Strauss), *The Independent Journal of Philosphy*, Vol. 2, 1978, pp. 5-12.

"Culture and Words - from the point of view of philosophy," *Universitas*, Vol. 24, 1982, pp. 179-188.

Dialogue and Dialectic, trans. by p. Christopher Smith; New Haven : Yale University Press, 1980.

"The Drama of Zarathustra, " trans. by Z. Adamczewski, in *The Great Year of Zarathustra* (1881-1981), ed. by D. Goicoechea; Lanham: University press of America, 1983, pp. 339-369.

"The Eminent Text and its Truth," trans. by Geoffry Waite, *Bulletin of the Midwest Modern Language Association*. 1980, Vol. 13, pp. 3-10.

"Gadamer on Strauss : An Interview," *Interpretation*, Vol. 12. No. 1, 1984, pp. 1-13.

Hegel's Dialectic, trans. by p. Christopher Smith; New Haven: Yale University Press, 1976.

"Heidegger and the History of Philosophy," trans. by Karen Campbell, *The Monist* Vol. 64, No. 4, October 1981, pp. 434 444.

"Heidegger's Paths, " trans. by C. Kayser and G.Stack, *Philosophical Exchange*, Vol. 2, Summer 1979, pp 80 91.

"Hermeneutics and Social Science," *Cultural Hermeneutics*, 2, 1975, pp. 307-316. Also"Summation, "pp. 329-330, and "Response, p.357.

"The Hermeneutics of Suspicion,"in *Hermeneutics, Questions and prospects*, ed. by Gary Shapiro and Alan Sica; Amherst: University of Massachusetts press, 1984, pp. 54-65.

"Historical Transformations of Reason," in *Rationality Today*, ed. by T.Geraets; Ottawa: University of Ottawa press, 1979, pp. 3-14.

"History of Science and Practical Philosophy" (Review of J. Mittelstrass' "Neuzeit und Aufklarung"), *Contemporary German philosophy*, Vol.3; Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1983,pp.307-13.

The Idea of the Good in Platonic-Aristotelian Philosophy, trans. by p. Christopher Smith; New Haven : Yale University press, 1986.

Lectures on Philosophical Hermeneutics, Pretoria: Unviersiteit van pretoria, 1982.

"Lectures by Professor Hans- Georg Gadamer," in Richard J. Bernstein, *Beyond Objectivism and Relativism;* Oxford: Basil Blackwell, 1983, pp. 261-265.

"Natural Science and Hermeneutics : The Concept of Nature in Ancient Philosophy, "trans. by Kathleen Wright, *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy*, ed. by John Cleary, vol. 1, 1986, pp. 53-75.

"Notes on planning for the Future, "*Daedalus*, Spring 1966, pp. 572- 589.

"On Man's Natural Inclination towards Philosophy," *Universitas*, Vol. 15, No. 1, 1973, pp. 31-40.

"On the Problematic Character of Aesthetic Consciousness, " trans . by E. Kelly, *Grduate Faculty Philosophy Journal*, Vol. 9, No. 1, Winter 1982, pp, 31-40.

Philosophical Apprenticeships, trans. by Robetr R. Sullivan; Cambridge, Massachuetts : MIT Press, 1985. Includes "On the Origins of Philosophical Hermeneutics" .

Philosophical Hermeneutics, trans. by D. E. Linge; Berkeley: University of California Press, 1976 .

"Philosophy and literature, " trans. by Anthony J. Steinbeck, *Man and World*, Vol. 18, 1985, pp. 241-259.

"Plato and Heidegger," trans. by I. Sprung, in *the Question of Being* ed. by M. Sprung; Philadelphia : Pennsylvania State University press, 1978, pp. 45-83.

"Plato's Parmenides and its Influence, " *Dionysius*, Vol. 7, 1983, pp. 3-16.

"The Power of Reason, " trans. by H. W. Johnstone, *Man and World*, Vol. 3, February 1970, pp. 5-15.

"Practical Philosophy as a Modle of the Human Sciences, " *Research in Phenomenology*, Vol. IX, 1979. pp. 74-85.

"The Problem of Historical Consciousness, "trans. by J. L. Close, *Graduate Faculty Phillosophy Journal*, Vol. 5, No. 1, Fall 1975, pp. 1-51.

"The problem of Language in Schleiermacher's Hermeneutics," trans. by D.E. Linge, *Journal for Theology and the Church*, Vol. 7, pp. 68-95.

Reason in the Age of Science, trans. by F. G. Lawrence; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1981.

"Religion and Religiosity in Socrates," trans. by Richard Velkley, *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy*, ed. by John Cleary, vol. 1, 1986, pp. 53-75.

"Religious and Poetical Speaking," in *Myth, Symbol and Reality*, ed. by A.M. Olson; Notre Dame, Ind. : University of Notre Dame Press, 1980, pp. 86-98.

"The Religious Dimension in Heidegger," in *Transcendence and the Sacred*, ed. by Alan M. Olson and Leroy S. Rouner; Notre Dame, Ind. : University of Notre Dame Press, 1981, pp. 193-207.

"Rhetoric, Hermeneutics and the Critique of Ideology : Metacritical Comments on *Truth and Method*," trans. by Jerry Dibble, *The Hermeneutics Reader*, ed, by Kurt Mueller - Vollmer; Oxford: Black well, 1985, pp. 274-292. (A translation of this essay by G. B. Hess and R.E. Palmer is to be found in *Philosophical Hermeneutics* under the title " On the Scope and Function of Hermeneutical Reflection. ")

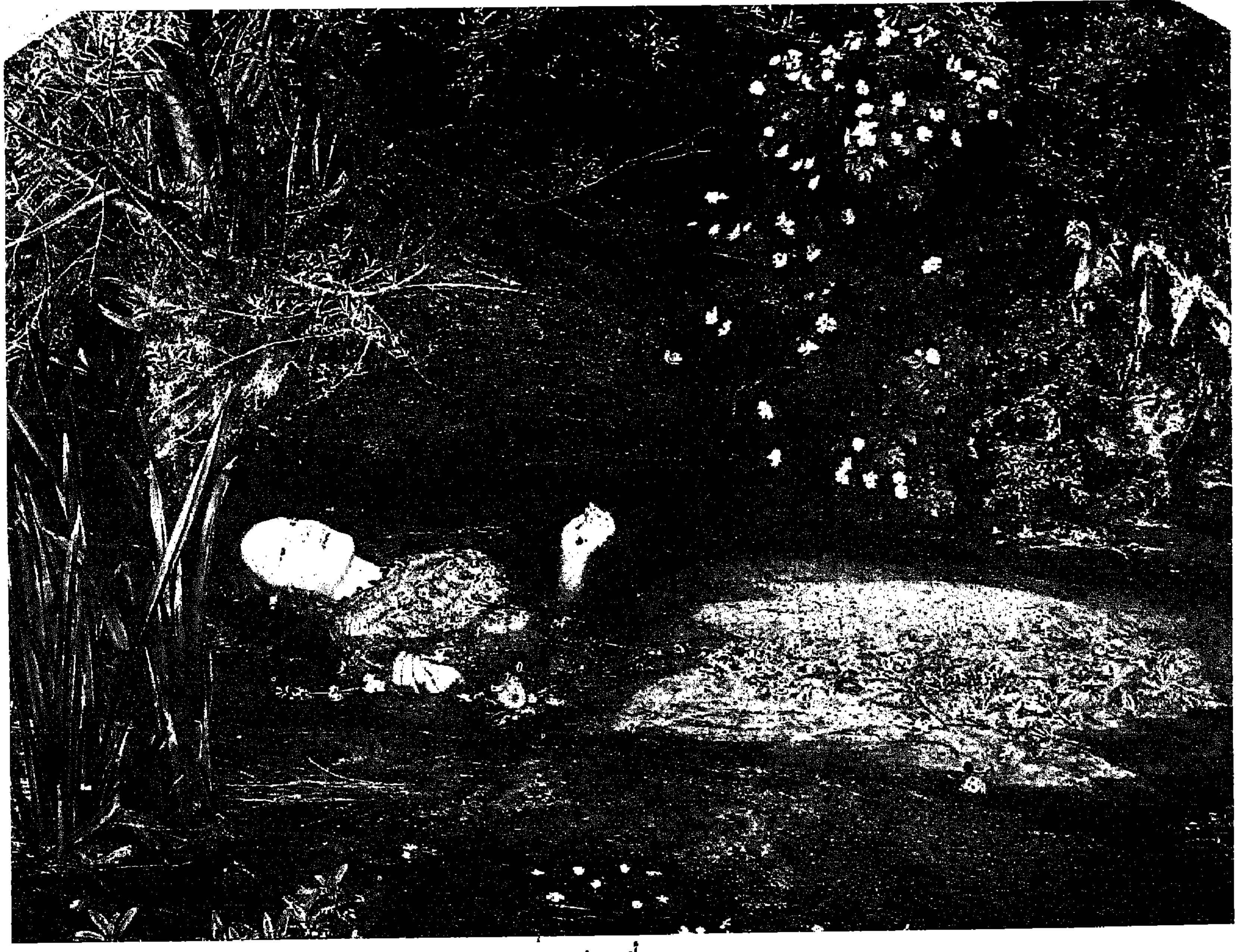
"Science and the Public, " trans. by M. Clarkson, *Universitas*, Vol. 23, No. 3, 1981, pp. 161-168.

"Theory, Technology, Practice : The Task of the Science of Man, " trans. by H. Brotz, *Social Research*, Vol. 44, No. 3, Autumn 1977, pp. 529-561.

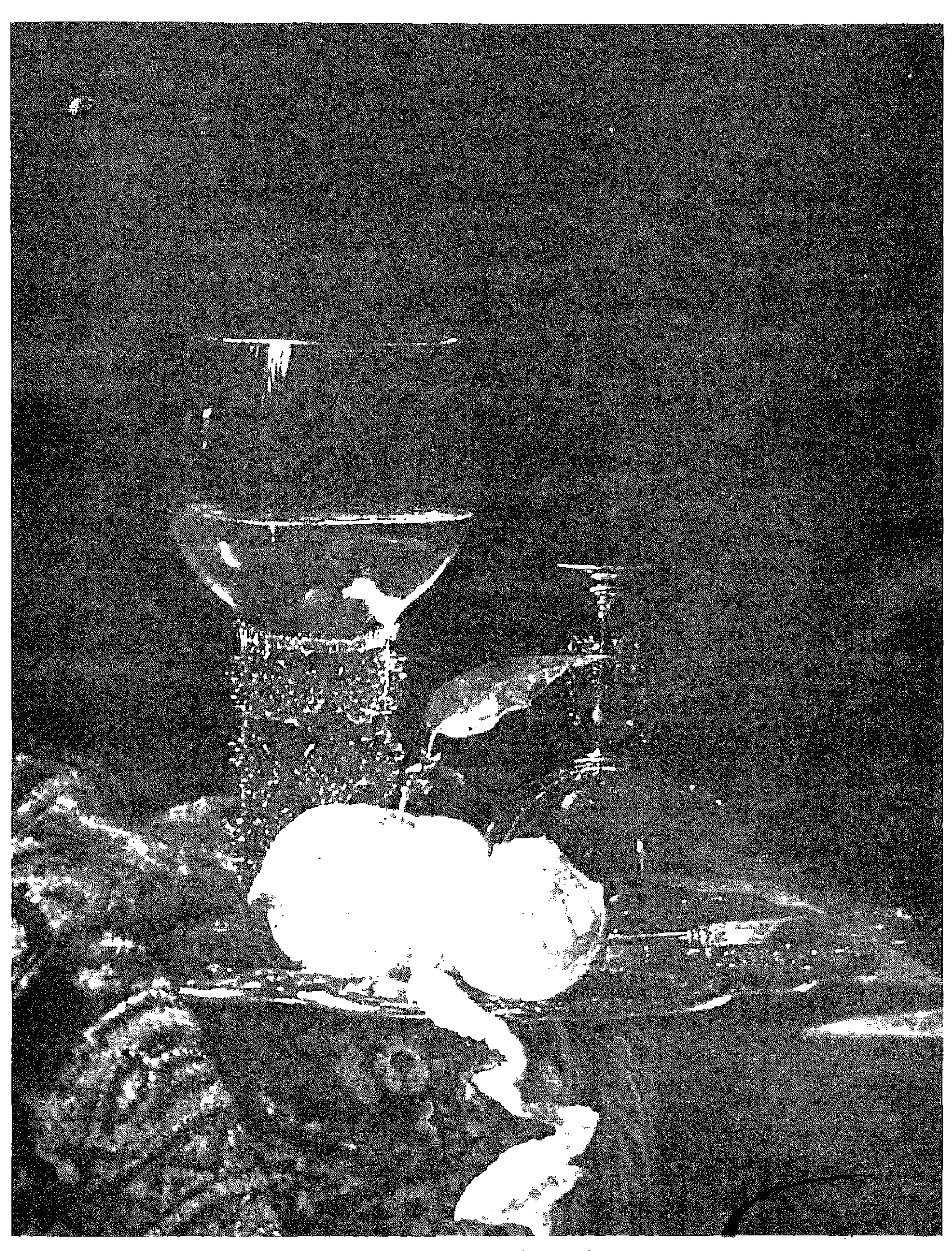
Truth and Method, trans. by W. Glen-Doepel; London: Sheed & Ward, 1975 .

"The Western View of The Inner Experience of Time and the Limits of Thought,"*Time and the Philosophers;* Paris: UNESCO, 1977, pp. 33- 48 .

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية
رقم الايداع (١٣٢٠٦)
(الترقيم الدولى 8-930-235-977)
٤٢٧٣ س ١٩٩٧ — ٣٠١٤



• أنتيجونى •



• نموذج لتصوير الليمونة المنزوع نصف قشرتها •





The Relevance Of The Beautiful And Other Essays

HANS–GEORG GADAMER

يشتمل هذا الكتاب على أهم مقالات الفيلسوف المعاصر جادامر فى تفسير ظواهر الفن والجمال . وهو يـكشف لنا فى هذه المقالات عن أزمة وعينا الجمالى الاغترابى الذى أصبح ينظر إلى الفن باعتباره شكلاً جماليا منعزلاً ومستقلاً عن سائر أشكال حياتنا الإنسانية. ولذلك يحاول جادامر أن يعيد تأسيس وعينا الجمالى ، وأن يكشف لنا عن حقيقة «الجميل فى الفن» التى لا يمكن فهمها بمنأى عن أشكال حياتنا الإنسانية : كالرمز ، واللعب ، والاحتفال ، والمحاكاة ، والأسطورة ، والخبرة الدينية بطقوسها وشعائرها . . . إلخ ، وهى الأشكال التى كان الفن يتجلى فيها وينبع منها عند القدماء ، دونما عناء وع تلقائى ؛ لأن الوعى الجمالى لم يكن يمثل حاجزاً يفصل ظوا والجمال - كإبداعات للإنسان - عن واقع الإنسان وعالمه المعاش

وهذا الكتاب جدير باهتمام المشتغلين بشؤون الفن والأدب على المستوى الإبداعى أو النقدى أو التنظيرى .



تصميم الغلاف : عماد حليم